STORY & CLARK SCUOLA

SZKOŁA



na

MELODYKON

lub

FISHARMONIĘ

ułożona przez

WŁADYSŁAWA RZEPKO

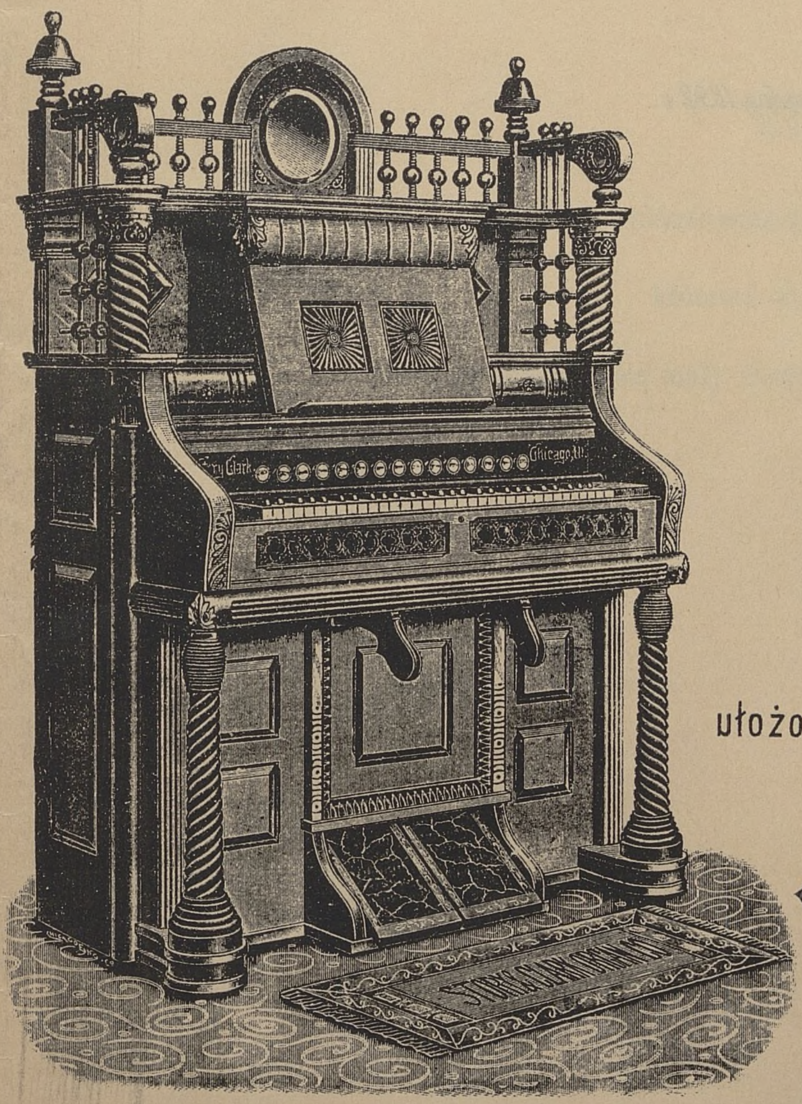
Cena Rs. 2

NAKŁAD i WŁASNOŚĆ WYDAWCÓW
WARSZAWA
GEBETHNER i WOLFF
G 1715 W

W lit. S. Orgelbranda Synów.

STORY & CLARK SCUOLA

SZKOŁA



na

MELODYKON

lub

FISHARMONIĘ

ułożona przez

WŁADYSŁAWA RZEPKO

NAKŁAD i WŁASNOŚĆ WYDAWCÓW

WARSZAWA

GEBETHNER i WOLFF

G. 1715 W.

Wlit. S. Orgelbranda Synów.

Дозволено Цензурою, Варшава 30 Сентября 1892 г.

CIENIOM

nieodżałowanej pamięci Ojca mojego

któtemu wszystko zawdzięczam

niniejszą pracę, jako mały dowód należytego hołdu i miłości synowskiej,

przypisuję

Władysław Rzepko.

GŁÓWNIEJSZE WIADOMOŚCI

Z ZASAD MUZYKI.

Siedm dźwięków głównych i sposób ich wypisywania.

Na pięciu linjach głównych i na dowolnej liczbie linii dodanych, *nad* lub *pod* pięciolinją, a ztąd, *dodanemi górnemi* i *dodanemi dolnemi* nazwanych, mieścimy siedm dźwięków naturalnych, powtarzających się w coraz to wyższem położeniu. (NB. W linjach dodanych, nigdy prawie liczby 6-ciu nieprzechodzimy, dla wyższych dźwięków używając znaku oktawy np. *8va*------ umieszczonego nad nutami, które mają być o 8 dźwięków wyżej grane. Dźwięki te nazywamy siedmiu głoskami: C, d, e, f, g, a, h — lub siedmiu zgłoskami Do, (Ut) re, mi, fa, sol, la, si. Na początku pięciolinii, dla instrumentów klawiszowych są znaczone dwa klucze. Dla wyższych nut G klucz, inaczej wiolinowym nazwany np.  i dla niższych F klucz, czyli basowy np.  G klucz jest umieszczony, na drugiej linii, a nuta stojąca na tejże linii, przybiera jego nazwę, t. j. *g.*, zaś kolejno na linjach i nad linjami (na stopniach muzycznych) umieszczone nuty, otrzymują porządkowe nazwy siedmiu poprzednio określonych dźwięków. Basowy klucz, mieści się na czwartej linii i nadaje podobnie jak wiolinowy, swoją nazwę, nucie stojącej na kluczowej linii, t. j. *f.* Inne dźwięki podług kolejnego rozmieszczenia na stopniach muzycznych, otrzymują kolejne nazwy.

Linje główne i dodane górne liczy się z dołu w górę, to jest: że pierwszą linję mamy najniżej, potem międzylinja, którą nazywać trzeba: nad pierwszą, dalej druga linija i t. d. Dodane dolne, liczą się z góry na dół, zatem najbliższa głównych linja, będzie pierwszą, następnie miejsce poniżej linii, będzie pod pierwszą nazwane, druga i t. d.

Oprócz siedmiu dźwięków głównych, są jeszcze dźwięki pośrednie, niemające specyjalnych miejsc na linjach, a na klawiaturze po części, czarnemi klawiszami wyrażone.

Dźwięki te w piśmie oznaczamy za pomocą znaków zamiennych.

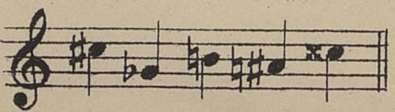
Znaki zamienne.

Znakami zamiennemi, nazywamy te znaki, za pomocą których wyrażamy dźwięki, niemające osobnego miejsca na linjach, albo też, wyraziwszy się sposobem przyjętym przez muzyków, powiemy, iż: są to znaki za pomocą których, podwyższamy lub obniżamy dźwięki. (NB. Dolnemi dźwiękami, nazywają się *basowe*, a wysokiemi *wiolinowe* (cienkie w brzmieniu) tak nazywane od miejsc zajmowanych na linjach, wszelki ruch ku cieńszym dźwiękom nazywa się *podwyższeniem*, ku basowym zaś: *obniżeniem* dźwięków.

Znaków zamiennych mamy 7, — a mianowicie:

1) krzyżyk ♯ 2) bemol ♭ 3) podwójny krzyżyk 𝄪 4) podwójny bemol ♭♭ 5) kasownik ♮ 6) kasownik z krzyżykiem ♮♯ 7) kasownik z bemolem ♮♭.

Wszelkie znaki zamienne umieszcza się po lewej stronie nuty i na tej samej linii, gdzie nuta jest pomieszczona,

np. 

Krzyżyki są znakami podwyższającemi, bemole — obniżającemi; kasownik zaś, jest znakiem, przywracającym naturalne brzmienie nucie, zatem: jeżeli zostanie użytym po krzyżyku, będzie mieć charakter *obniżający*, zaś po bemolu: *podwyższający*. — Krzyżyk podwyższa dźwięk, przy którym jest umieszczony o *pół tonu*, bemol zaś, obniża dźwięk także o *pół tonu*. Półtonem, nazywamy odległość, dwóch bezpośrednio obok siebie leżących dźwięków, albo inaczej powiedziawszy: półtonem nazywamy postąpienie z danego klawisza na jego bezpośrednio sąsiedni, i tak: z dźwięku C, chcąc wstąpić na półton nie możemy wziąść D klawisza, ale czarny, pomiędzy niemi leżący; zaś z tegoż C zstępując na półton, będziemy mieli dźwięk H. —

Dźwięki utworzone za pomocą krzyżyków, będą brane: jeżeli krzyżyk jest pojedyńczy, o półtonu w górę, a do nazwy naturalnego dźwięku, dobiorą syllabę *is*, np.: c — cis, d — dis i t. d.; jeżeli zaś krzyżyk jest podwójny, o dwa półtony w górę, a do nazwy naturalnej przybiorą *isis*, np.: c—cisis, d—disis, i t. d.

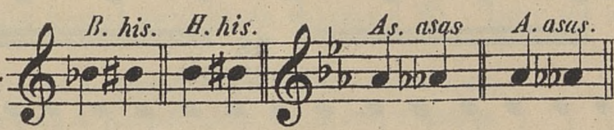
Dźwięki utworzone za pomocą bemoli, będą brane o półtonu niżej, a do nazwy naturalnej, przybiorą: w spółgłoskowych nazwach, syllabę *es*, zaś w samogłoskowych — literę *s*, np.: c — ces, a — as. Wyjątek stanowi

dzwięk *H*, który po obniżeniu nazywa się B. W podwójnych bemolach, obniżamy dzwięki o dwa półtony, powtarzając nazwę pojedyńczego bemola, np.: e—eses, a—asas. Zaś *H* w podwójnem obniżeniu nazywamy Heses. —Kasownik, jak już poprzednio wspomniałem: przywraca naturalne brzmienie nucie, zatem postawiony po pojedyńczym czy po podwójnym znaku zamiennym, da dźwięk naturalny, np.: po ceses—c, po fifis—f.

Jeżeli chcemy mieć *pojedyńczy* znak zamienny po *podwójnym*, musimy natenczas po kasowniku, tego samego charakteru jakiego był podwójny, pojedyńczy znak postawić, np.: po podwójnym krzyżyku przy a (aisis) chcąc mieć Ais—musimy przed następującym A, kasownik i krzyżyk pojedyńczy postawić

np. 

Krzyżyki i bemole przypadkowe (umieszczane przy nutach) zawsze działają, jak gdyby stały, przy naturalnym dźwięku, pomimo tego, iż dźwięk poprzednio, innym znakiem był zamieniony, i tak: przy dźwięku *B* użyty krzyżyk, tak samo wskazuje wzięcie *his*, jak gdyby był postawiony przy *H*. Tak samo podwójny bemol umieszczony przy As, lub przy A, wskazuje asas,

np. 

Rozmaite rodzaje nut i odpowiednie im w wartościach pauzy.



(Nuty są znakami dźwięków, pauzy są znakami milczenia).

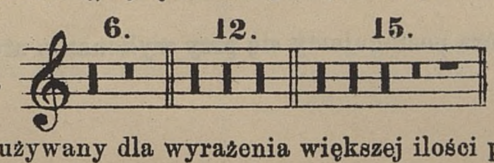
Pojedyńcze pauzy służące do wypełniania jednego lub więcej całych taktów,

Całą pauzą, wypełniamy wszystkie takty, nieprzechodzące wartością całej nuty, np.: $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{4}{4}$.

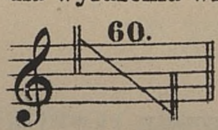
Każden z powyższych taktów, możemy całą pauzą wypełnić, gdyż największy z nich $\frac{4}{4}$ ma w sobi 4 ćwierć-nuty czyli jednę całą.



Można także w jednę przedziałkę taktową, łączyć kilka pauz, na wypełnienie kilku lub kilkunastu taktó

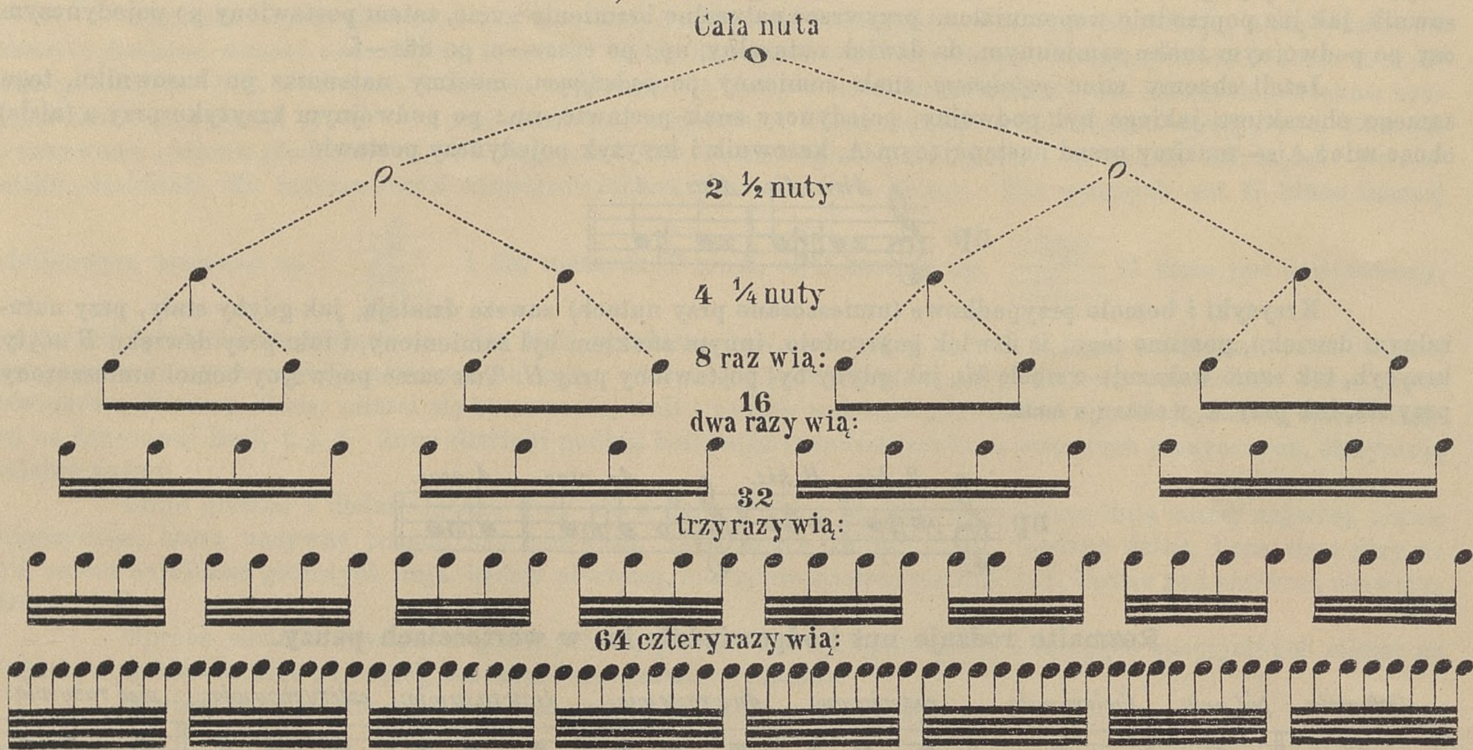
np. 

Znak używany dla wyrażenia większej ilości pauz



(Oznacza 60 taktów pauzy).

**) Podział nut.



Kropka przy nucie lub pauzie, powiększa wartość tejże o połowę.



(Dwie nuty ściśle przy sobie umieszczone na jednym stopniu muzycznym i złączone łukiem. zlewają się w jednę całość).

Druga kropka, powiększa wartość pierwszej kropki o połowę.



Takt.

Takt jestto miara muzyczna. którą posługujemy się przy wykonaniu utworu muzycznego, dla ujawnienia

**) Oprócz powyższego podziału nut, który nazywamy: równym, mamy jeszcze: podział nierówny. w którym nutę daną możemy rozdzielać na grupy nut mieszczące się pomiędzy podziałem równym, t. j. na 3, 5, 7 i t. d. Każda z tych figur muzycznych, wypełnia taką nutę jakąby składające ją wartości, w poprzedzającym równym podziale wypełniały.

rzeczywistej wartości nut. Taktem nazywamy także, pewną liczbę nut, pauz, lub też nut i pauz w połączeniu, zawartych między dwoma, pionowo pięciolinję przecinającemi kreseczkami.

Dwa są rodzaje pierwotnych taktów: dwu-podzielny i trzy-podzielny. Z dwu-podzielnego powstały złożone: 4-ro podzielny i 8-mio podzielny; zaś z trzy-podzielnego: 6, 9 i 12-to podzielne. Wartości części taktowych, mogą być rozmaite; zatem używamy pewnych znaków, najczęściej w postaci ułamka, w którym górna cyfra wskazuje, na ile części takt liczyć mamy, a dolna, wartość każdej części. Aby łatwiej zrozumieć, co znak taktowy nam wskazuje, musimy pamiętać, że cyfry mianownika, oznaczają: 1. całą nutę, 2. pół nutę, 4. ćwierć nutę, 8. raz wiązaną, 16. dwa razy wiązaną.

Ważniejsze takty.

2/4 (dwućwierciowy) liczy się na dwa, a część taktu warta ćwierć nuty.
4/4 (czteroćwierciowy albo cały) inaczej znaczony **C**, liczy się na cztery, a część taktu warta ćwieć nutę.
2/2 (dwu-dwójkowy albo alla breve) zwyczajnie znaczony **₵**, liczy się na dwa, a część taktu warta pół nutę.
3/4 (trzyćwierciowy) liczy się na 3. Część taktu warta ćwierć nutę.
3/8 (trzy ósemkowy) liczy się na 3. Część taktu warta raz wiązaną.
6/8 (sześcio ósemkowy) liczy się na 6. Część taktu warta raz wiązaną.
9/8 (dziewięcio ósemkowy) liczy się na 9. Część taktu warta raz wiązaną.
12/8 (dwunasto ósemkowy) liczy się na 12. Część taktu warta raz wiązaną.

Włoskie wyrazy i niektóre znaki wykonania używane w muzyce.

Dolce, skócone dol: — łagodnie.

Pianissimo — *pp* — bardzo cicho.

Piano — *p* — cicho, delikatnie.

Mezzo piano — *mp* — mocniej jak piano.

Mezzo forte — *mf* — mocniej, jak *mp*

Forte — *f* — mocno.

Fortissimo — *ff* — bardzo mocno.

Fortissississimo — *fff* — najmocniej.

Sforzato — *sf* < — wzmocnienie jednego dźwięku.

Marcato Λ > — odznaczenie dźwięku.

Forte e subito piano *fp* — po silnem uderzeniu natychmiast piano.

Crescendo — cresc. — stopniowo coraz mocniej.

Decrescendo — decresc.
Diminuendo — dimi.
Calando — cal.
Smorzando — smorz.
} stopniowo coraz ciszej.

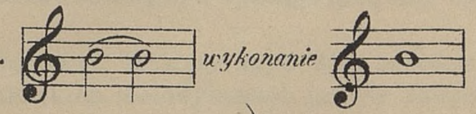
8va······ (Ottava) 8-siem dźwięków wyżej.
Con ottavi — 8^{vi}······ — oktawami.

(Znak 8^{wy} może być umieszczony *nad* lub *pod* nutami. Nad nutami oznacza, iż trzeba grać $8^{wę}$ wyżej, zaś pod nutami, oktawę niżej od napisanych dźwięków), *loco*, — umieszcza się po znaku 8^{wy} dla zwrócenia uwagi, że od tego miejsca należy grać w pozycyi wypisanej.

𝄐 fermata — znak, który wskazuje, że nutę lub pauzę nad którą jest umieszczony, trzeba dłużej nad wartość wytrzymać. Znak fermaty umieszcza się także czasami, nad miejscem, gdzie utwór muzyczny mamy kończyć.

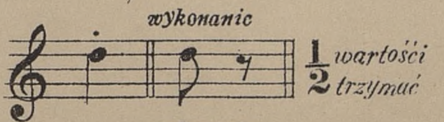
⁀ oz. legato. — Jeżeli łuk obejmuje rozmaite nuty, natenczas trzeba grać łącznie, t. j. dotrzymywać jeden dźwięk ściśle do drugiego i nazywamy grę taką *legato*.

Jeżeli łuk łączy dwie nuty na jednym stopniu muzycznym ściśle przy sobie umieszczone, to znaczy, że obiedwie nuty trzeba w jeden ciągły dźwięk złączyć.

np. 



} Znaki, które wskazują, umniejszanie czasu brzmienia nuty, nie umniejszając jej wartości.

1) umniejsza o połowę, np.: 

2) umniejsza o ¾ wartości, np.: 

3) umniejsza o ¼ wartości, np.: 

Repetycya, czyli powtórzenie, znaczy się dwoma pionowemi kreseczkami, przy których są kropki, od tej strony, z której część utworu ma być powtórzoną, np.:



D: S: — dalsegno — Odsyłacz od miejsca oznaczonego, zwyczajnie następującym znakiem: §. —
D: C: — da capo — oznacza powtórzenie od początku.
D: C: al Fine — *da capo al fine* — jeszcze raz od początku do wyrazu *fine*.
Fine — zakończenie.
m: d: — mano destra, main droite — prawą ręką.
m: s: mano sinistra } lewą ręką.
m; g: main gauche }
V: S: — volti subito — kartę prędko odwrócić.
rall: — rallentando — zwalniając.
rit: — ritenuto — wstrzymując.

rit: — ritardando — opóźniając.
sost: — sostenuto — wytrzymując (odnośnie do wartości nut).
ten: — tenuto — ditto.
accel: acc: — accelerando — przyspieszając.
a tempo — albo: Tempo I-mo — w poprzednim ruchu (w tempie).
Grave — ciężko, poważnie }
Largo — szeroko }
Larghetto — mniej wolno jak Largo } b. wolne tempa.
Adagio }
Andante — oznacza ruch zbliżony do zwyczajnego chodu.
Andantino — takiż ruch zdrobniały.
Moderato — umiarkowanie.
Maestoso — majestatycznie.
Alletto: — Allegretto — prędsze tempo od poprzednich.
Allo: — Allegro — wesoło, żwawo.
Vivace albo Vivo — prędko.
Presto, Prestissimo — bardzo prędko.

Prawidła gry na melodykonie.

Orgimelodykon, lub inaczej Harmonium, Fisharmonika, Melodykon, jest instrumentem klawiszowym, o dowolnie pociągłych dźwiękach, powstających z metalowych sprężynek, wprowadzanych w drżenie wciąganem, (amerykański system) albo wpędzanem (francuzkie organki) powietrzem. W obydwóch systemach, przyrząd powietrzny składa się z dwóch mieszków — i urządzonego nad niemi zbiornika (rezerwoaru).

Władanie umiejętne mieszkami, stanowi jednę z najważniejszych stron instrumentu, gdyż nietylko samo wydobycie, ale i cieniowanie, t. j. zciszanie i wzmacnianie dźwięku od właściwego ich użycia—zależy. Mieszki naciska się naprzemiany, a to w ten sposób: że, jak np. prawy dochodzi do dołu, a tem samem siła parcia powietrza, staje się mniejszą, rospoczynamy z lekka naciskać lewy;—zaś, jak tylko damy cały nacisk lewemu, trzeba prawy natychmiast puścić, ale w ten sposób aby noga na niem pozostała lekko opartą, aby uniknąć bezpotrzebnego wstrząsania powietrza, a temsamem dźwięku.

Prędsze i mocniejsze naciskanie mieszków, robi crescendo (wzmacnianie dźwięku), jeżeli zaś mamy robić diminuendo (zciszanie) po mocnem wzięciu dźwięku, to musiemy chwilowo przestać poruszać mieszkami, a dopiero natenczas wprowadziemy je w ruch—kiedy dźwięk, odpowiednio do naszej woli zcichnie. W instrumentach systemu amerykańskiego, dla ułatwienia wzmacniania i zciszania dźwięków, jest umieszczona pod klawiaturą z prawej strony grającego klapa (wentyl), który, naciskany ku prawej stronie, wzmacnia dźwięk, — opuszczony z powrotem — zcisza go. Jednak, pomimo ruchu wentylu, musimy i ruchem mieszków pomagać dynamicznym zmianom.

W systemie francuskim; klapy wzmacniającej najczęściej niema, ale zato jest regestr (pałeczka do wyciągania) z napisem: expression, po wyciągnięciu którego zamyka się rezerwoar, a mieszki bespośrednio wyrzucają, powietrze na sprężynki. Utrzymanie tonu równo, jest natenczas bardzo trudne, gdyż każde drgnięcie nogi oddziaływa na spokój dźwięku; lecz jeżeli się posiądzie technikę w zmianie mieszków, można raptownie siłą dźwięku działać — co na amerykańskim melodykonie, jest prawie niemożliwem. Chcąc dobrze powietrzem władać, mojem zdaniem, tylko na francuzkim melodykonie, i to na ekspressyi, trzeba się uczyć.

Oprócz władania powietrzem, trudność napotykamy w tem, że klawisz tak długo palcem musimy trzymać jak długie ma być trwanie dźwięku. Puszczony klawisz — dźwięk urywa. Póki są pojedyńcze dźwięki, trudność nie wielka, ale przy wielotonowej muzyce, trzeba być dobrze wprawnym w palcowanie, aby dźwięki wszystkie we właściwym czasie były brane i właściwie wytrzymywane.

Chcąc pomódz uczącym się, w niniejszej *Szkółce początkowej*, będę prowadzić, o ile można systematycznie, najpierw dwugłosowe, a następnie 3 i 4-ro głosowe wprawy, co — mam nadzieję, że wiele do ułatwienia czytania nut pomoże.

W melodykonach większych, znajdują się regestry (pałeczki do wyciągania), umieszczone zwyczajnie nad klawiaturą. Regestry służą do zmieniania *kolorytu i wysokości dźwięków*. Umiejętność dobrego *regestrowania,* stanowi jeden z najbardziej zajmujących czynników w grze na melodykonie. W ćwiczeniach umieszczonych w niniejszej szkółce starać się będę, praktycznie zaznajomić uczącego się, z użyciem regestrów. Jednakże, aby dać możność każdemu, według jego upodobania koloryt instrumentu zmieniać, wynotuję poniżej tabelkę niektórych ważniejszych regestrów i określę brzmienie każdego z nich, co przy dobrej woli, pracy i obserwacyi — da grającemu możność samoistnego dobrego przedstawienia instrumentu.

Dwa regestry, jeden z prawej, a drugi z lewej strony melodykonu—muszą być wyciągnięte, aby dźwięki mogły się odezwać na całej rozległości klawiatury.

Jeżeli gamma, czyli kolejność dźwięku ma bez przerwy następować, musimy użyć dwa regestry, pod względem ilości stóp, ściśle sobie odpowiadające. Ilość stóp w amerykańskich melodykonach prawie zawsze jest oznaczoną na tabliczce regestru, j. t.: 2', 4', 8', 16'; w francuzkich zaś, brzmienie dźwięków, ilość stóp nam wskaże, co w następującej tabelce zobaczymy:

8 stóp, daje dźwięki, brzmiące we właściwej pozycyi,

np.  brzmi 

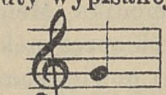
16 stóp, brzmi o oktawę niżej, od dźwięku wyrażonego nutą,

np.  brzmi 

4 stopy, stanowi oktawę wyższą od normalnego dźwięku,

np.  brzmi 

2 stopy, 2 oktawy wyżej, od nuty wypisanej,

np.  brzmi 

Jednocześnie wyciągnięte regestra 8', 16', 4' i 2' stopowe za naciśnięciem jednego klawisza, dadzą 4 różnej wielkości dźwięki, np.:  odezwie się 

W melodykonach znajduje się po parę lub kilka regestrów o równej ilości stóp, t. j. kilka 8-mio stopowych, parę 4-ro stopowych itd. Regestry te różnią się między sobą kolorytem dźwięku; mamy pomiędzy niemi: słabe, mocniejsze, brzęczące itp. Umiejętne łączenie regestrów, jest rzeczą, która podnosi piękno instrumentu, i dlatego uczący się powinien dużo uwagi przykładać na ten dział nauki na melodykonie, który wskazuje mniej więcej w jaki sposób powinno się regestrować.

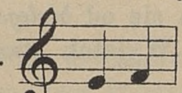
Regestry najczęściej napotykane w melodykonach.

a) W amerykańskim systemie (fabr. Story and Clark):

Regestry z prawej strony: dla wyższych dźwięków (violin):		*Regestry z lewej strony:* dla niższych dźwięków (bas)
Melodia (M. 8') głos dźwięczny	8-mio stopowe.	Diapason (D. 8') głos dźwięczny.
Dulcet (Dul. 8') głos słabszy		Echo Horn (E.H. 8') głos słabszy
Celeste (C. 8') „ brzękliwy		„ „
Clarinet (Cl. 8') „ brzękliwy słabszy		„ „
Perfection (P. 8') głos najsłabszy		„ „
Flute (Fl. 4') wyższy o 8-wę ale charakter dźwięku równy regestr. Melodia	4-ro stopowe.	Viola (V. 4') wyższy o 8-wę, a tego samego brzmienia co Diapason. Vacum Viola — słabszy.
Cello (Cel. 16') (8-wa niżej od Celeste) mocny Jumbo Cello (J.Cel. 16') (8-wa niżej od Celeste) słabszy	16-to stopowe.	Basson (B. 16') — brzękliwy. Sub bass (S.B. 16'), bardzo mocny.
	2-u stopowe.	Violetta — tego charakteru co Viola, ale wyższy o 8-wę.

b) w melodykonach francuzkich:

(violin)		(bas)
Flute (1.) głos dźwięczny i mocny Hautbois (4.) głos nosowo brzękliwy Sopran (Sop) głos przenikliwy i falujący. Percussion (P.) brzmienie reg. Flute (Percussion jest regestrem, posiadającym małe młoteczki, które uderzając w sprężynki, dopomagają do natychmiastowego odezwania się dźwięku).	8-mio stopowe.	Cor Anglais (1.) głos dźwięczny i mocny. Basson (4.) głos brzękliwy. Sourdine (S.) głos słabszy od Cor Anglais. Saxofone (Sf.) „ brzękliwy, słaby. Dolce (D.) głos łagodny.
Clarinetto (2.) głos szeroki w brzmieniu, a ciemniejszy jak *Flute*. Celeste (Cel.) głos brzękliwy, lekko falujący. Musette (M.) — głos nosowy.	16-to stopowe.	Bourdon (2.) głos mocny, odpowiedni w dźwięku do regestru Clarinetto.
Fifre (3.) głos ostry w brzmieniu.	4-ro stopowe	Clairon (3.) głos ostry w brzmieniu.
Piccolo (Pic.) głos piszczący.	2-u stopowe	

Jak już poprzednio wspomniałem, regestra o jednakowej ilości stóp, wyciągnięte dla basu (lewa strona melodykonu) i dla wiolinu (prawa strona) dają kolejne następstwo dźwięków, — zatem: chcąc mieć gammę nieprzerwaną, musiemy wyciągnąć z jednej strony 8-mio stopowy regestr, jeżeli takiż sam mamy wyciągnięty z drugiej strony; podobnież 16-to stopowy dobieramy do 16-to stopowego itd. Jednakże, przy dalszem regestrowaniu niepotrzebujemy się ściśle tej wskazówki trzymać, bo dla kolorytu, jeżeli tylko dźwięki nieprzechodzą przełomu regestrowego (w francuskich e — f środkowe, np.  zaś w amerykańskich e—f basowe, np.  a niekiedy wyżej na innych dźwiękach, co już grający może sam odnaleźć, wyciągnąwszy regestr z jednej strony i probując dokąd w nim dźwięki odpowiadają) można brać z jednej strony 4' kiedy z drugiej 16' weźmiemy itd.

Kilka razem wyciągniętych regestrów, dobrze do siebie dobranych, podnosi świetność instrumentu.

Własne studya nad kolorytem pojedyńczych regestrów oraz obserwowanie, jakich kombinacyj dobrze grający używają, wreszcie stosowanie się do oznaczonych regestrów w specyalnych kompozycyach melodykonowych, będą najlepszą drogą do doskonałego regestrowania.

Oprócz wyżej wymienionych regestrów, mamy jeszcze: efektowe regestry, jako to, w francuzkich melodykonach: Tremolo—regestr pomocniczy, oparty na regestrze Clarinette—o mocno drżących dźwiękach. Działanie jego ustaje, przy wyciągnięciu wspólnie z nim regestru Clarinette.

W amerykańskich melodykonach, odpowiada działaniu Tremola — Vox humana, z tą różnicą że sam przez się dźwięków nie ma, a dopiero w połączeniu z innym regestrem, sprawia małe falowanie dźwięku.

Expression, jest bezdźwięcznym regestrem francuskiego systemu, za pomocą którego możemy momentalnie wzmacniać i osłabiać dźwięk, a nawet nadawać silne akcenta. Expression wymaga osobnych studyów, gdyż nieumiejętnie użyty, może być powodem zepsucia instrumentu. W amerykańskich melodykonach zamiast Expression mamy prawą klapę, pod klawiaturą umieszczoną której działanie, już poprzednio określiłem.

Lewa klapa w amerykańskim systemie, otwiera wszystkie regestra z wyjątkiem: Celeste, który musi być osobno wyciągniętym. Klapa ta nazywa się Grand Jeu (w melodykonach fabryki Cornisch et Comp.—Grand-Jeu nie otwiera regestru Trebl coupler).

W francuzkich melodykonach: Grand Jeu bywa dwojako użyty; raz, jako wyciągany regestr, lub też jako klapa; w ostatnim wypadku klapy są dwie: prawa — dla violinu, lewa — dla basu. Grand Jeu, regestrów: Celeste i Sopranu, nie otwiera. We francuzkich melodykonach, klapy miewają rozmaite użycie, jakoto: Grand

Jeu, Wentyl do wzmacniania i zciszania dźwięków (jak w amerykanach) wreszcie: „Prolongement“. Prolongement służy do przedłużania a właściwie przetrzymywania dźwięku, co się uskutecznia, jeżeli przycisnąwszy klawisze, uderzymy krótko w klapę. Dźwięki przyciśnięte palcami, możemy natenczas puścić, a one potąd brzmieć będą, pokąd znów w klapę nie uderzymy. Gdybyśmy w chwili odczepienia dźwięków, nacisnęli inne klawisze, to świeżo naciśnięte, w miejsce poprzednich brzmieć będą.

Prolongement, ma dwie klapy, każda dla swojej strony.

Coupler w amerykańskich melodykonach, jest dwojaki: Trebl Coupler i Bas Coupler. Jestto regestr bez samoistnej gry, a natomiast, po połączeniu z innym, daje się odzywać dwom dźwiękom, w miejsce jednego. Trebl coupler o oktawę wyższej w wiolinie, Bas coupler o oktawę niżej w basie, wspólnie z uderzonym dźwiękiem.

Forto (F.) odsłania zasłonkę przyciemniającą dźwięki, przez co — te ostatnie silniej brzmią. Mniej głębokie naciśnięcie klawisza, wpływa na siłę tonu. Dla ułatwienia tego efektu, w dużych melodykonach, systemu francuzkiego, jest regestr, nazwany: „Expression a la main“, który użyty, nie pozwala klawiszom, na jednej połowie melodykonu głębiej nad połowę się zapadać, przez co zciszone dźwięki, dają możność wzmacniania dźwięku drugiej połowy instrumentu.

W melodykonach o dwóch klawiaturach znajduje się regestr, łączący z sobą obiedwie klawiatury w ten sposób, że naciskając klawisze jednej (niższej zwyczajnie), odzywają się dźwięki drugiej klawiatury, we wszystkich w niej użytych regestrach. Regestr ten nazywa się „Copula — Copulisation albo Manual Coupler“.

Wymieniłem tu najważniejsze regestry, nadmieniam jednak, że prawie w każdej firmie amerykańskiej, inne są nazwy, a częstokroć i inne ilości stóp w znanych regestrach; dlatego też fabrykanci przesyłają katalogi, w których do każdego melodykonu należące regestra są wypisane, z oznaczeniem ilości stóp. Niechcąc rozszerzać niniejszej szkoły, radzę każdemu, nabywającemu melodykon, żądać zarazem katalogu nabytej firmy, a w nim z ilością stóp regestrów, użytych w melodykonie, doskonale poznajomić się może. NB.

Zasady palcowania gamm.

Rozpoczęcie gamm:

1. Jeżeli gamma rozpoczyna się od *białego klawisza*, natenczas stawiamy w prawej ręce, na pierwszy ton — *pierwszy*, a w lewej *piąty* palec. Wyjątek stanowią gammy H i Ces, które w lewej ręce zaczynają się *czwartym* palcem.

2. Jeżeli gamma rozpoczyna się od *jednego czarnego*, wtenczas stawiamy w prawej ręce *trzeci*, zaś w lewej, jeśli gamma jest *major: trzeci*, a gdy *minor: drugi*.

3. Jeżeli gamma rozpoczyna się od *dwóch czarnych klawiszów*, stawiamy w prawej ręce *drugi*, zaś w lewej *trzeci*. Wyjątek stanowi gamma *Fis minor*, rozpoczynająca się w lewej ręce *czwartym palcem*.

4. Nareszcie, gdy gamma rozpoczyna się od *trzech czarnych* klawiszów, zaczynamy ją w prawej ręce *drugim*, a w lewej *czwartym palcem*.

Zasady czwartego palca dla lewej ręki.

1. Jeżeli gamma rozpoczyna się *piątym* palcem, to *czwarty* przypada na następny dźwięk w ciągu całej gammy.

2. Jeżeli gamma rozpoczyna się *drugim* lub *trzecim* od czarnego — takze *czwartym* od *białego* klawisza, *pierwsze przełożenie* wypada *czwartym* palcem.

Tu należy nam zwrócić uwagę na dwie gammy, a mianowicie: *Ges* i *B minor* melodyjne, które grając w górę ściśle stosują się do tej zasady, a z powrotem mają czwarty palec *Gis minor* na Fis, a *B minor* na *Ges*.

3. Jeżeli gamma rozpoczyna się *czwartym* palcem od czarnego klawisza, to na tenże ton przypada *czwarty palec* w ciągu całej gammy.

NB) W pedałowych melodykonach Rodolph'a, są wprowadzone dwa regestry: Regulateur - przytłumiający siłę dźwięku manuału, i Jalousie Expresion — rozjaśniający brzmienie manuałów. Regestry te, niemogą być na jednej stronie melodykonu, razem użyte, a to z powodu przeciwnego działania.

Dla prawej ręki.

1. W gammach krzyżykowych począwszy od *C major*, a skończywszy na *Cis minor* włącznie, oraz w trzech pierwszych *bemolowo —, minorowych*, a mianowicie D, G i C, są też same zasady co dla lewej ręki.

2. Wszystkie gammy bemolowe (z wyżej wskazanym wyjątkiem) mają *czwarty palec* na *B*, a powstałe krzyżykowe od *H major* do *Ais minor*, jako krzyżujące się enharmonicznie z gammami bemolowemi od *Des major* do *Ais minor* na *Ais*, jako na ton wynikający z zamiany enharmonicznej *B*.

Te wszystkie obliczenia w prawej ręce robią się na gammie w biegu wstecznym, to jest, grając gammę od piątego palca z góry na dół.

Uwaga. (W lewej i prawej ręce, minorowe podstawowe gammy o pięciu, sześciu i siedmiu znakach, także B minor harmoniczne w lewej ręce mają palcowania swoich majorowych.

O gammach w interwallach.

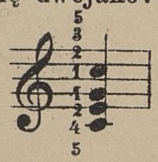
Gammy grają się zwyczajnie: w oktawach (to jest w lewej i prawej ręce, rozpoczynając od tego samego dźwięku); w tercyach (w lewej pierwszy, a w prawej trzeci dźwięk gammy); w sekstach (w lewej trzeci a w prawej pierwszy dźwięk gammy) i w decimach, t. j. w tercyach rozszerzonych o oktawę. We wszystkich, tych odmianach palcowanie gamm pozostaje niezmienne, — co znaczy, że na dźwięki gamm granych w odległościach (w tercyach, sekstach i decimach) stawiamy te same palce, jakie wypadałyby na nie w oktawach np.:

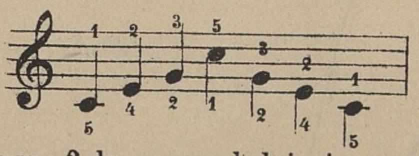


Zasady palcowania akordów łamanych.

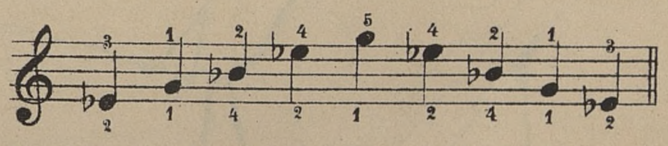
Akordem nazywamy jednoczesne odezwanie się kilku dźwięków, łączących się z sobą, według prawideł harmonii, zaś *łamanym* akordem (pasażem) niejednoczesne, lecz kolejne odzywanie się dźwięków, stanowiących akord.

Łamane akordy, palcują się dwojako: 1-mo stawiając te same palce, jakie wzięlibyśmy w akordzie, jednocześnie odzywającym się, np.:





niebacząc na to, czy pierwszy palec na czarny, czy na biały klawisz postawimy; 2-do z uwzględnieniem prawidła, które nam nakazuje używanie pierwszego palca, tylko na białe klawisze, np.:

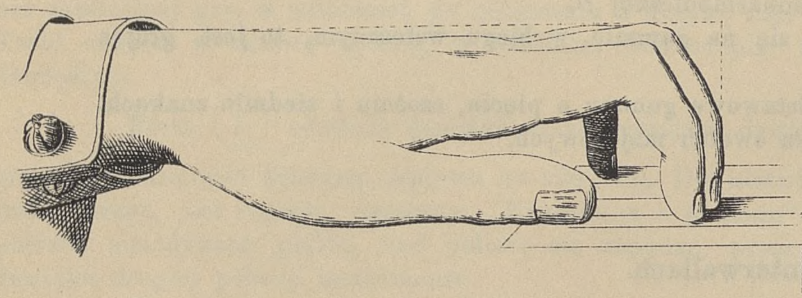


W akordzie pełnym, jednocześnie odzywającym się, używamy niezmiennie pierwszy, drugi, piąty palec zaś trzeci i czwarty w tonikalnym trójdźwięku i jego przewrotach, bywają rozmaicie użyte, stosownie do oddalenia od piątego palca dźwięku, mieszczącego się między piątym a drugim palcem, i tak: jeżeli dążąc od piątego palca, ku pierwszemu, mamy szerszy interwal niż tercyę, to po piątym stawiamy trzeci palec. Podobnież stawiamy trzeci palec, jeżeli tercya, opierająca się na piątym palcu, mieści się na dwóch czarnych klawiszach, lub na jednym czarnym i białym, a jest tercya wielką (mającą dwa całe tony obszaru, np. d, fis, a, cis itd.). Wyjątek w tem prawidle: jeżeli po tercyi następuje szerszy interwal, lub druga wielka tercya, natenczas po piątym palcu, stawiamy czwarty, np.:

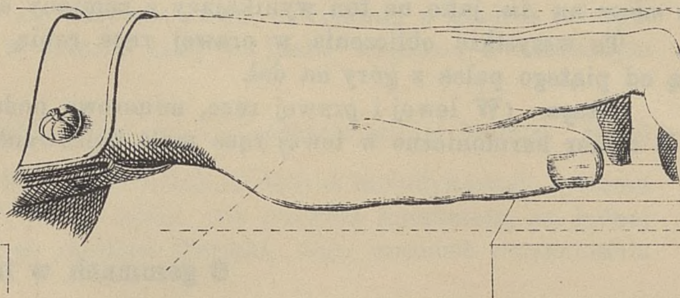


Rysunki objaśniające układ i ruchy ręki.

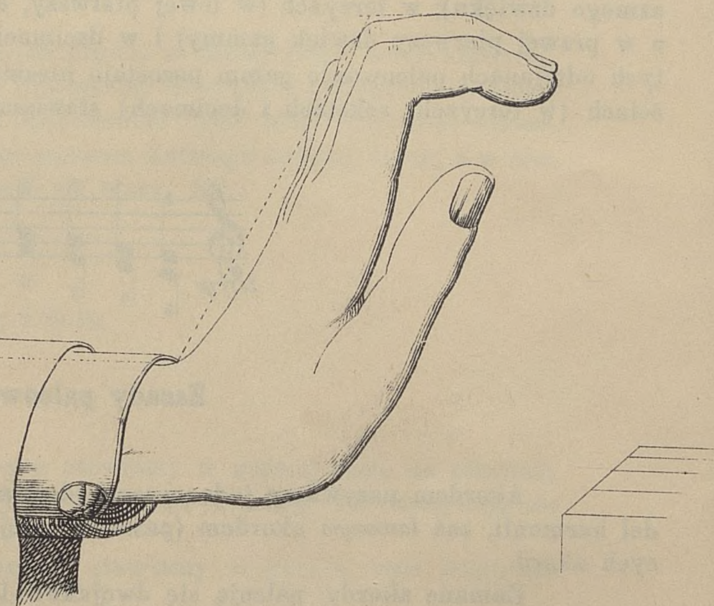
Układ ręki.



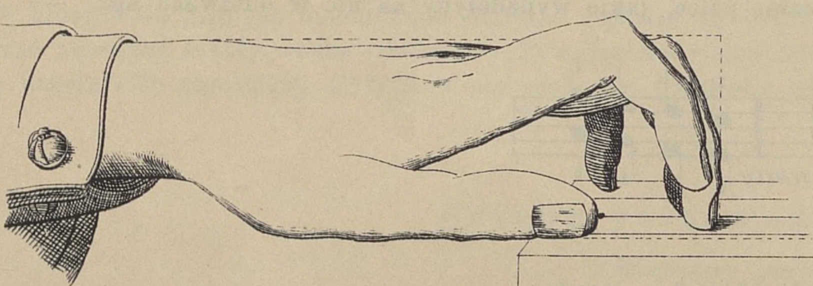
Ruch wielkiego palca przed uderzeniem.



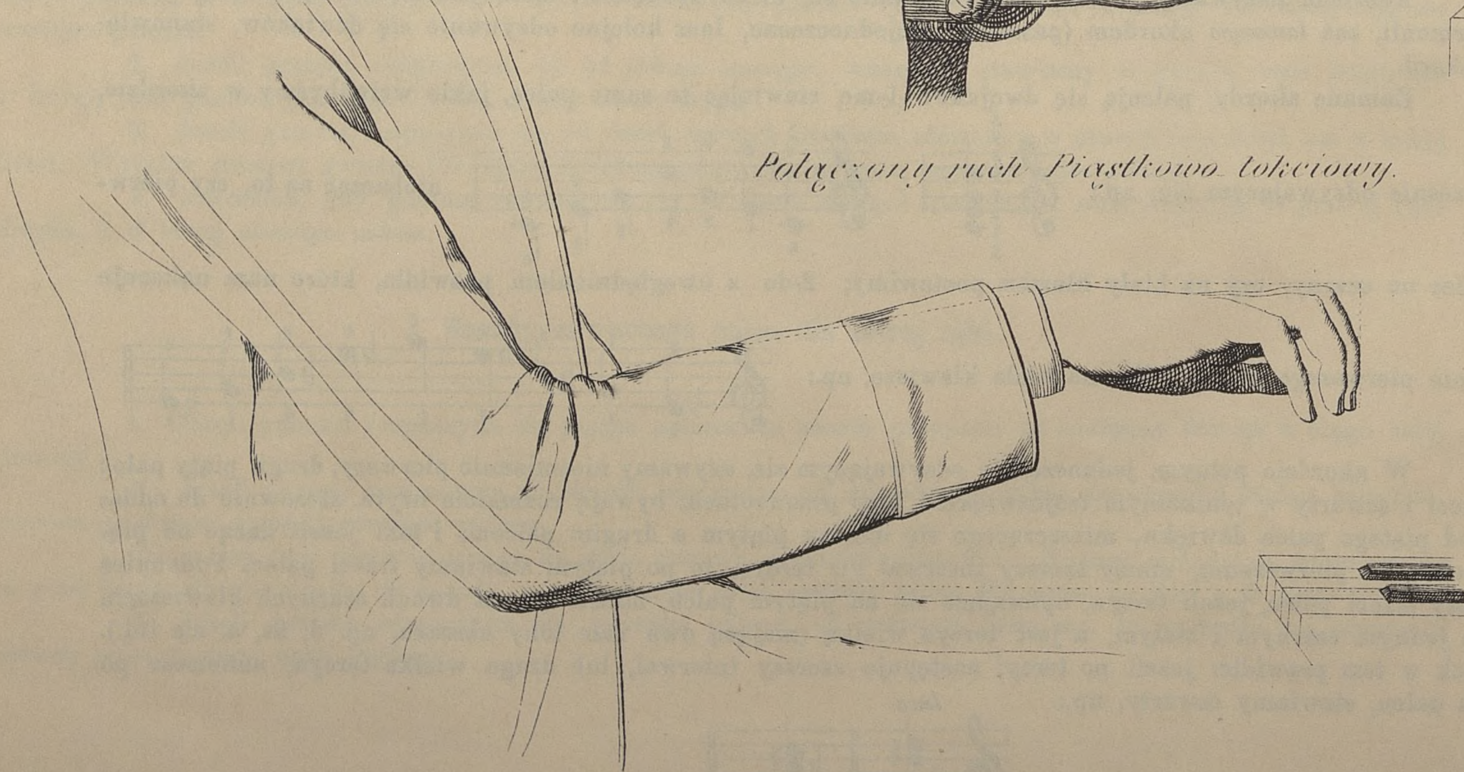
Ruch piąstkowy.



Ruch drugiego palca a tem samem wszystkich długich przed uderzeniem.



Połączony ruch Piąstkowo-łokciowy.

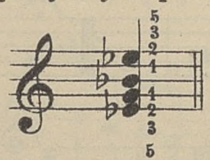


N.B. W dobrem trzymaniu ręki musimy unikać wszelkiego kurczenia muskułów poczęwszy od ramienia a skończywszy na paznogciowym stawie.

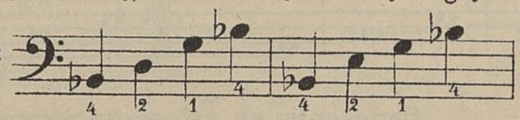
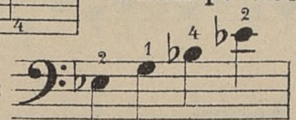
NUTY na PIĘCIOLINII w PORÓWNANIU z KLAWIATURĄ.

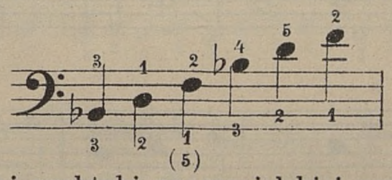


Wszelkie tercye, mieszczące się na białych klawiszach i wszelkie małe tercye, biorą się czwartym palcem. Te prawidła odnoszą się tylko do akordów tonikalnych, jako mających trzy różne dźwięki, w akordach zaś septimowych, w których są cztery dźwięki różne, a z dobraniem oktawy pięć, przez potrzebę użycia wszystkich palców, niemoże być mowy o używaniu naprzemian trzeciego lub czwartego palca, np.: 

Chcąc dobrze palcować łamany akord, najlepiej go wpierw jednocześnie uderzyć, umieszczając palce podług powyższych prawideł, a następnie dopiero temiż palcami grać jako biegnik, np: a) akord jednocześnie uderzony:  b) akord łamany 

Jak widać z powyższego przykładu, przy przebieganiu przez więcej oktaw, musiemy na miejsce piątego stawiać pierwszy palec. Jeżeli mamy unikać stawiania pierwszego palca na czarny klawisz, musimy się dowiedzieć jakim palcem łamany akord rozpocząć, i dlatego należy dobrze mieć w pamięci następujące prawidło: 1) W akordach, rozpoczynających się od białego klawisza, stawiamy na pierwszy dźwięk w lewej ręce piąty, w prawej— pierwszy palec; 2) W akordach, rozpoczynających się od jednego czarnego klawisza, stawia się w prawej ręce zawsze trzeci, a na następujący po nim biały klawisz—pierwszy palec. W lewej ręce zaś, ponieważ pierwszy palec, stawia się na ostatni biały klawisz, licząc od pierwszego czarnego, musimy zwrócić uwagę na to, jakiemi odległościami są względnie do pierwszego czarnego, następujące białe klawisze i wiele ich jest, a natenczas będziemy mieli stałe prawidło palcowania, i tak: Jeżeli po czarnym następują dwa białe klawisze, będące tercyą i kwintą do pierwszego dźwięku, to stawiamy na czarny klawisz trzeci palec; np.: 

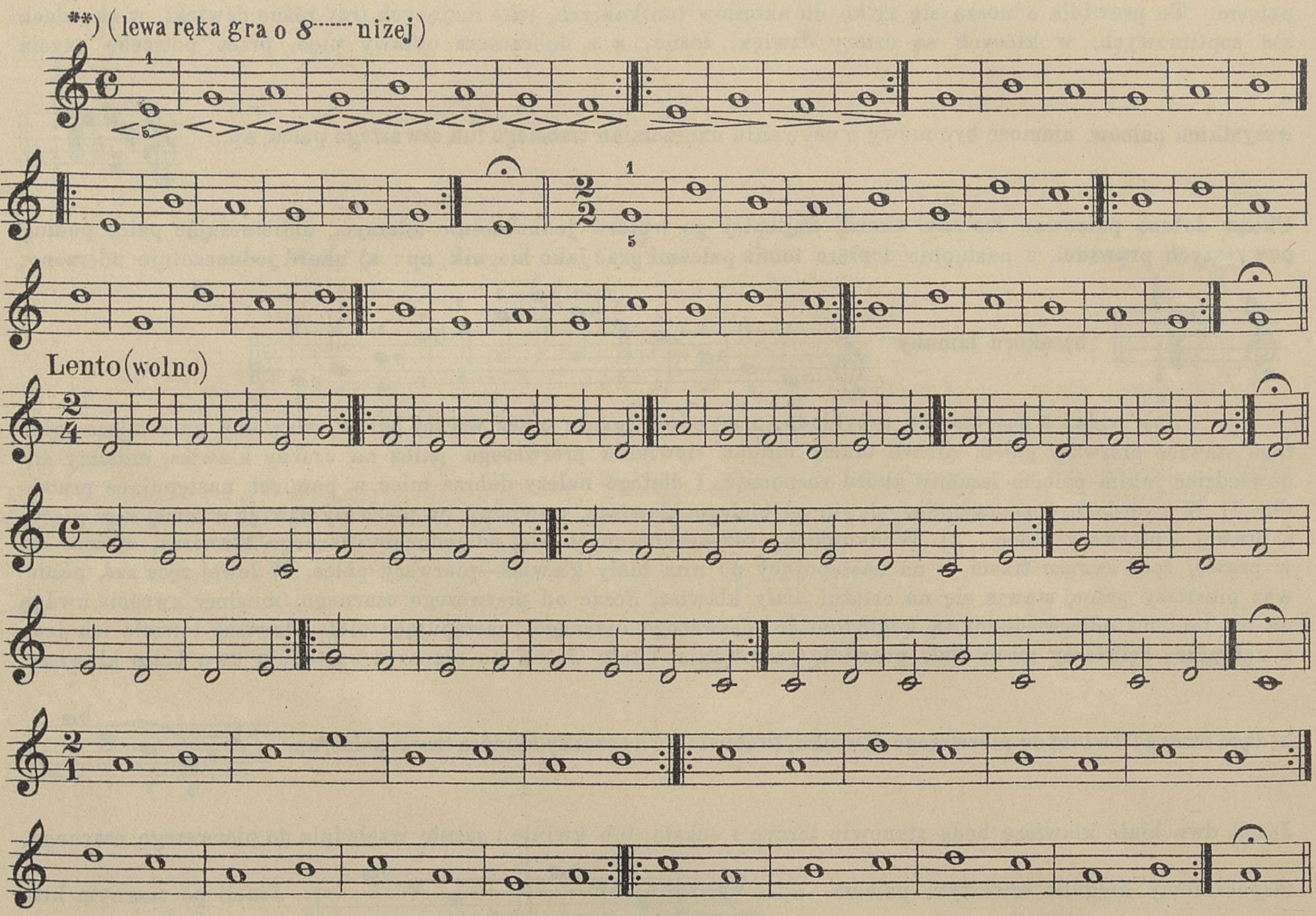
Jeżeli dwa białe klawisze będą stanowić tercyę i sekstę, lub kwintę i sekstę względnie do pierwszego czarnego, rozpoczniemy biegnik czwartym palcem, np.:  Jeżeli po czarnym klawiszu, jest tylko jeden biały, stawiamy na początkowy klawisz, drugi palec, np.:  W łamanych tonikalnych akordach, rozpoczynających się dwoma czarnemi klawiszami, stawiamy na pierwszy dźwięk w prawej ręce drugi, w lewej—czwarty palec, zaś pierwszy palec przychodzi na jedyny, znajdujący się w takim tonikalnym akordzie, biały klawisz. W septimowych akordach, jeżeli dwa białe klawisze następują po dwóch czarnych, rozpoczynamy biegnik w lewej ręce czwartym palcem, a jeżeli jeden—trzecim palcem; w prawej ręce w obydwóch razach drugim palcem. Tonikalny akord, składający się z samych czarnych klawiszy, ma w prawej ręce na pierwszy dźwięk—pierwszy palec, a w lewej—piąty. W septimowych akordach, rozpoczynających się trzema czarnemi klawiszami, stawiamy na pierwszy dźwięk, w prawej ręce drugi, a w lewej — czwarty palec. Wiedząc już z rozpoczęcia biegnika, gdzie przypada pierwszy palec, inne palce ustawiamy, opierając się na wiadomym pierwszym, w oktawie — piątym, z zastosowaniem prawideł czwartego i trzeciego palca, np.



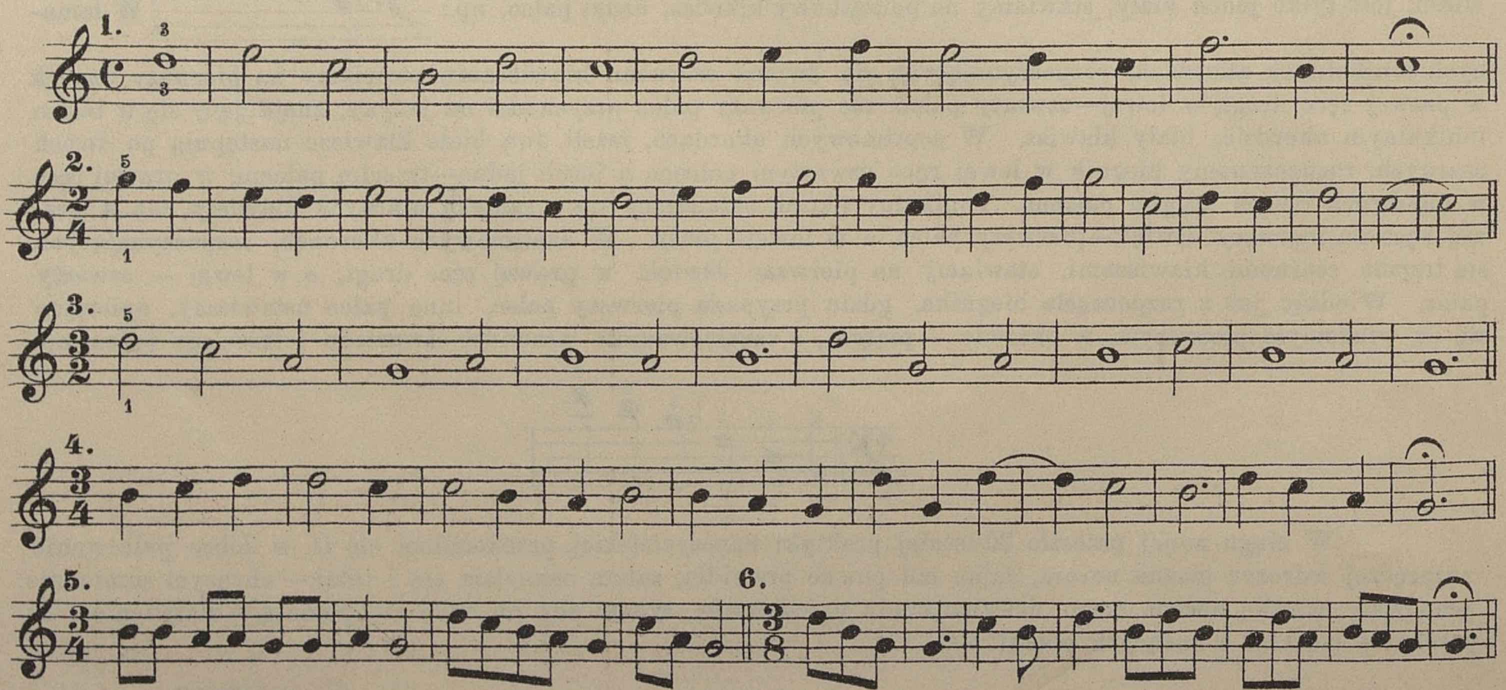
W ciągu mojej przeszło 20-letniej praktyki nauczycielskiej, przekonałem się iż w dobre palcowanie najprędzej wdrożyć można ucznia, dając mu pewne prawidła; zatem ośmielam się i tutaj — chcącym sumiennie pracować, cząstkę owocu mego doświadczenia przedstawić, życząc aby im stała się pomocą i ułatwieniem do przebycia ciężkich i nużących początków.

AUTOR.

Wprawy w nutach trzymanych dla oswojenia się: z kluczem wiolinowym, z główniejszemi taktami, a zarazem odpowiednie jako ćwiczenie w użyciu wentylu.

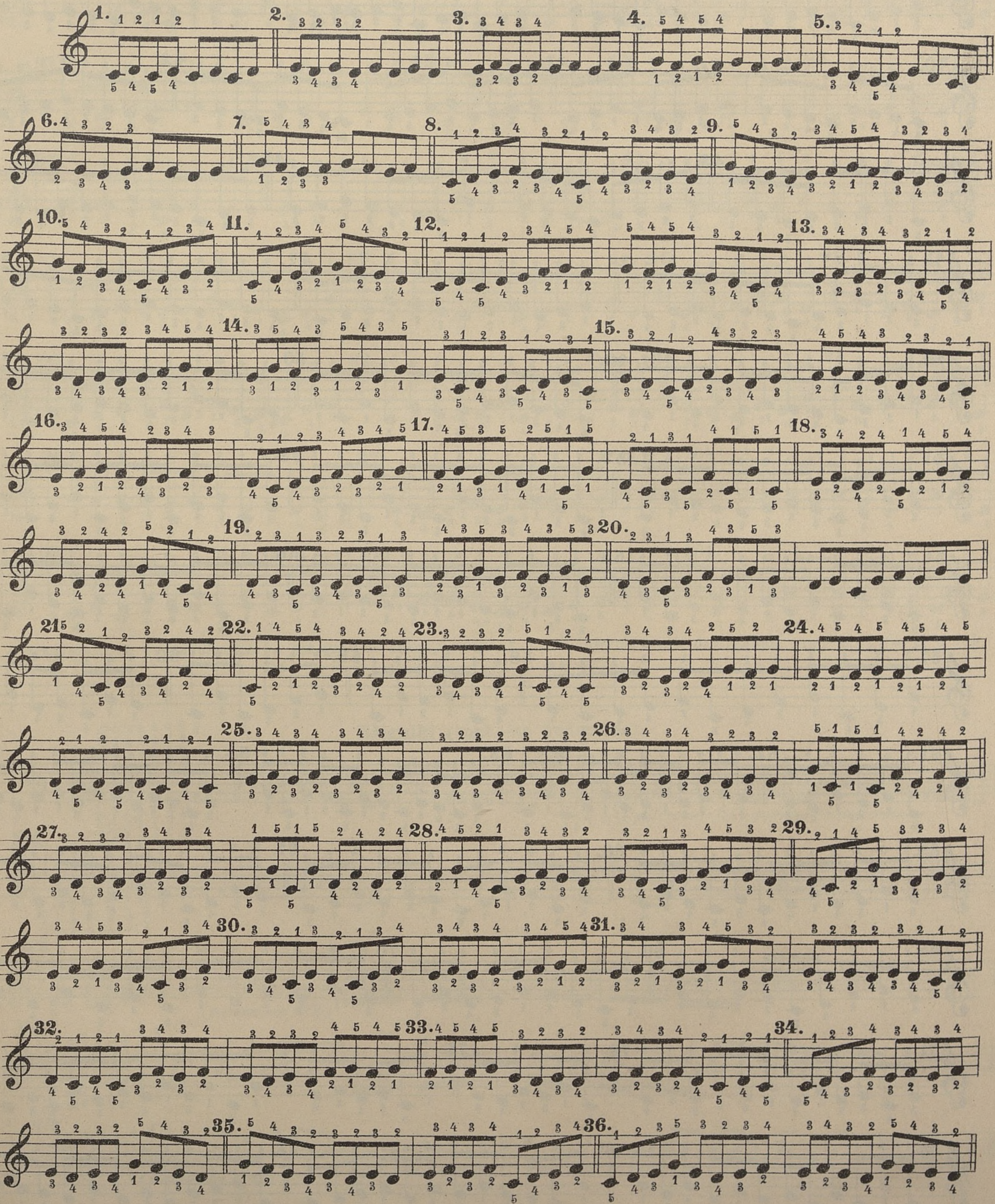


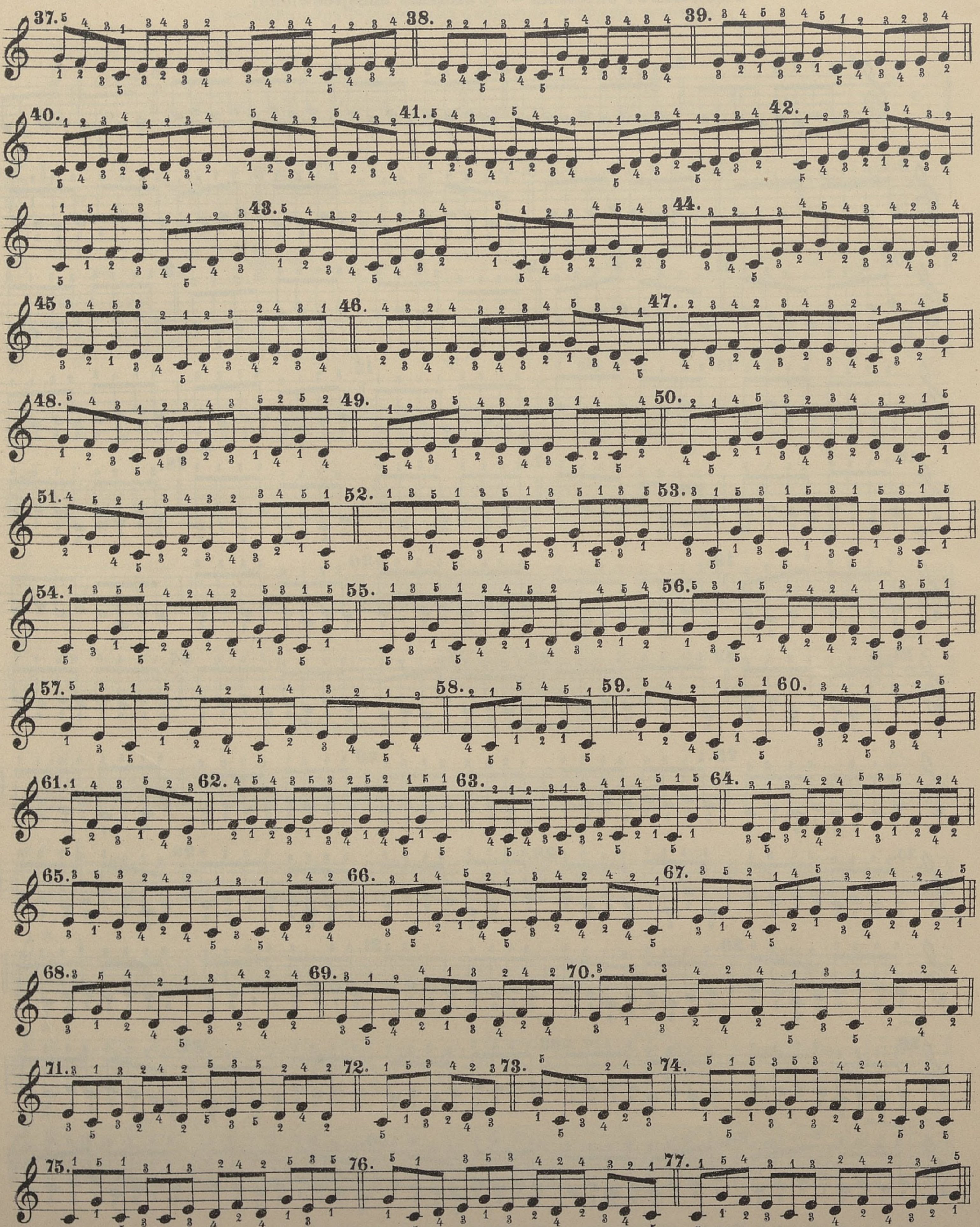
Ćwiczenia na mięszane wartości nut.

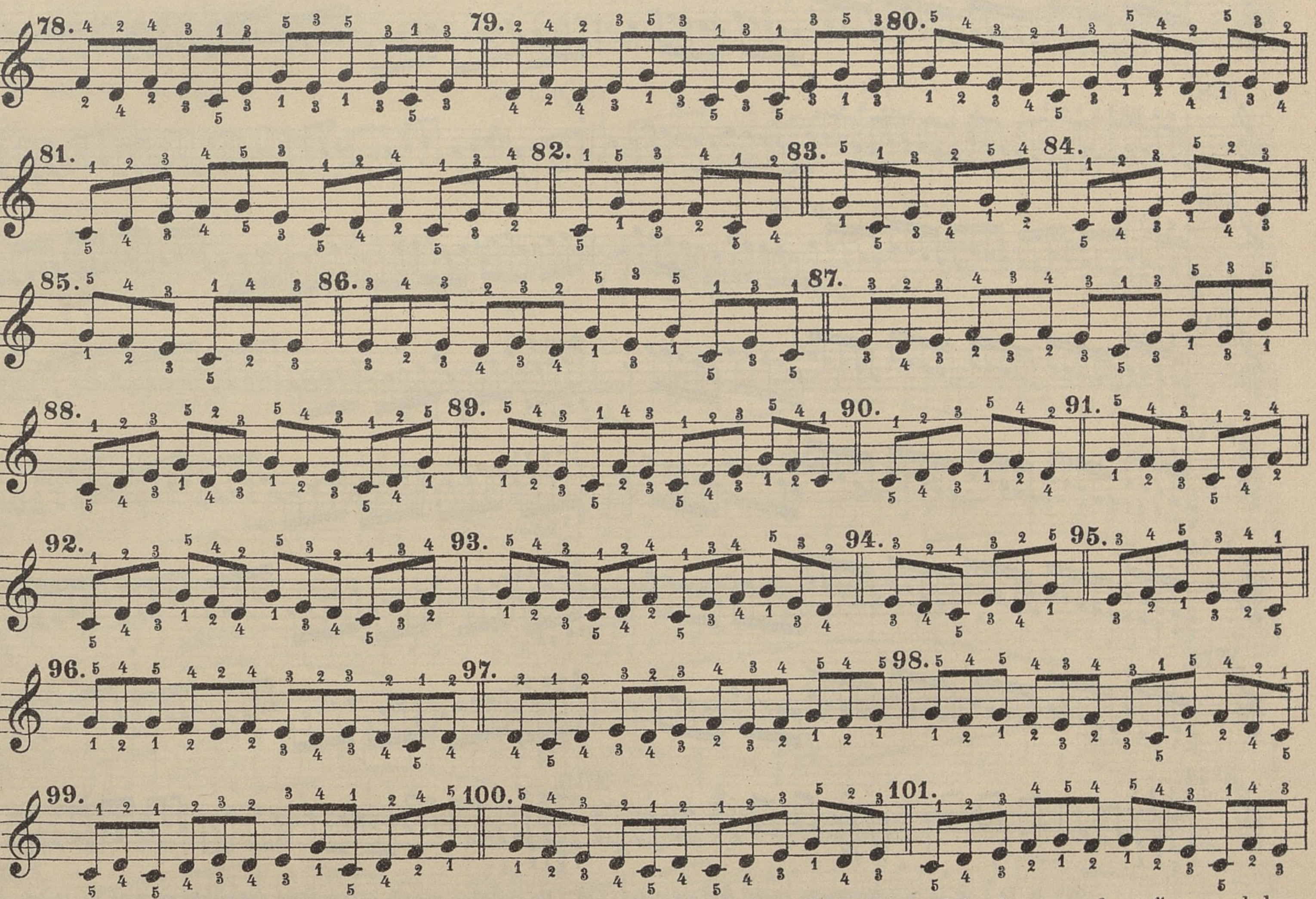


**) Wszystkie te numery, zmieniwszy klucz, można użyć jako wprawki w czytaniu klucza basowego.

Pięciotonowe ćwiczenia — (Ćwiczenia umiejscowione).

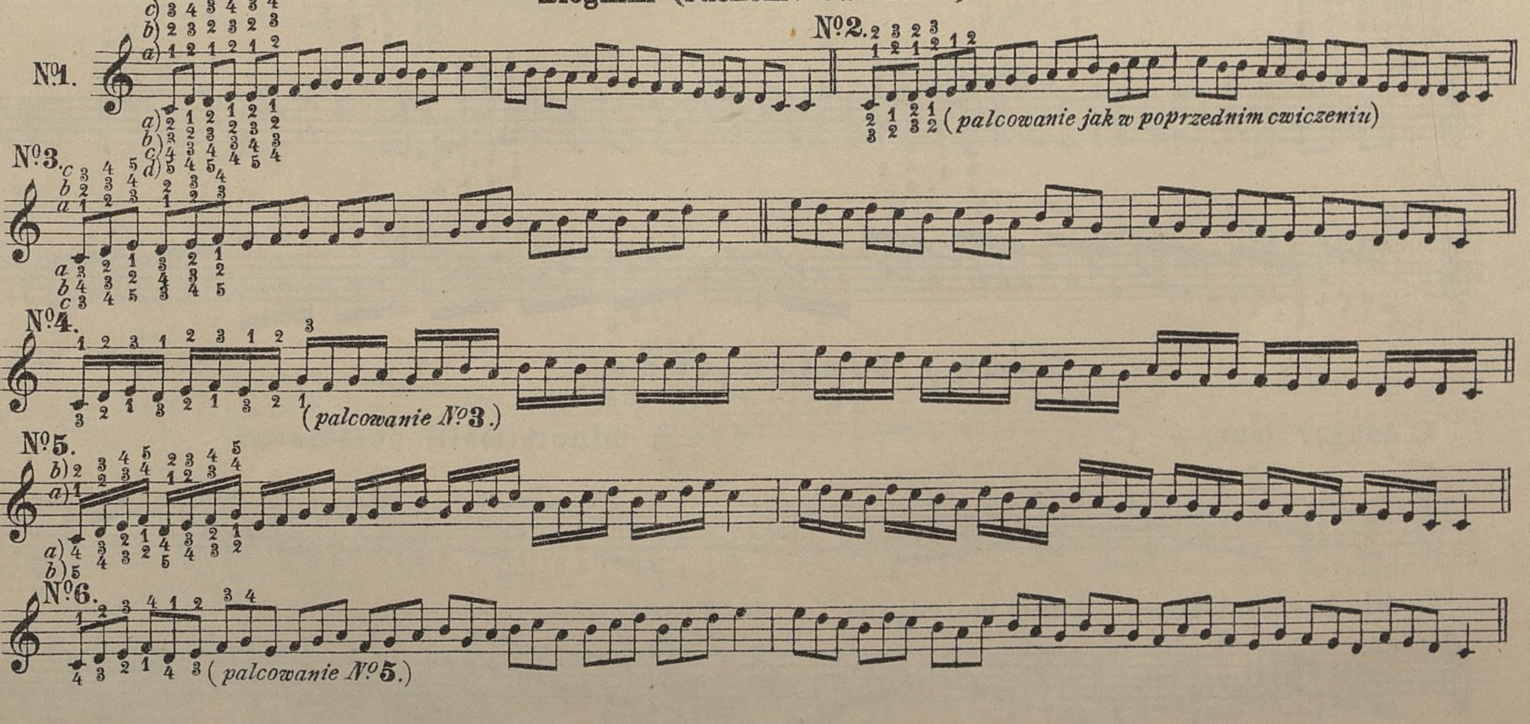


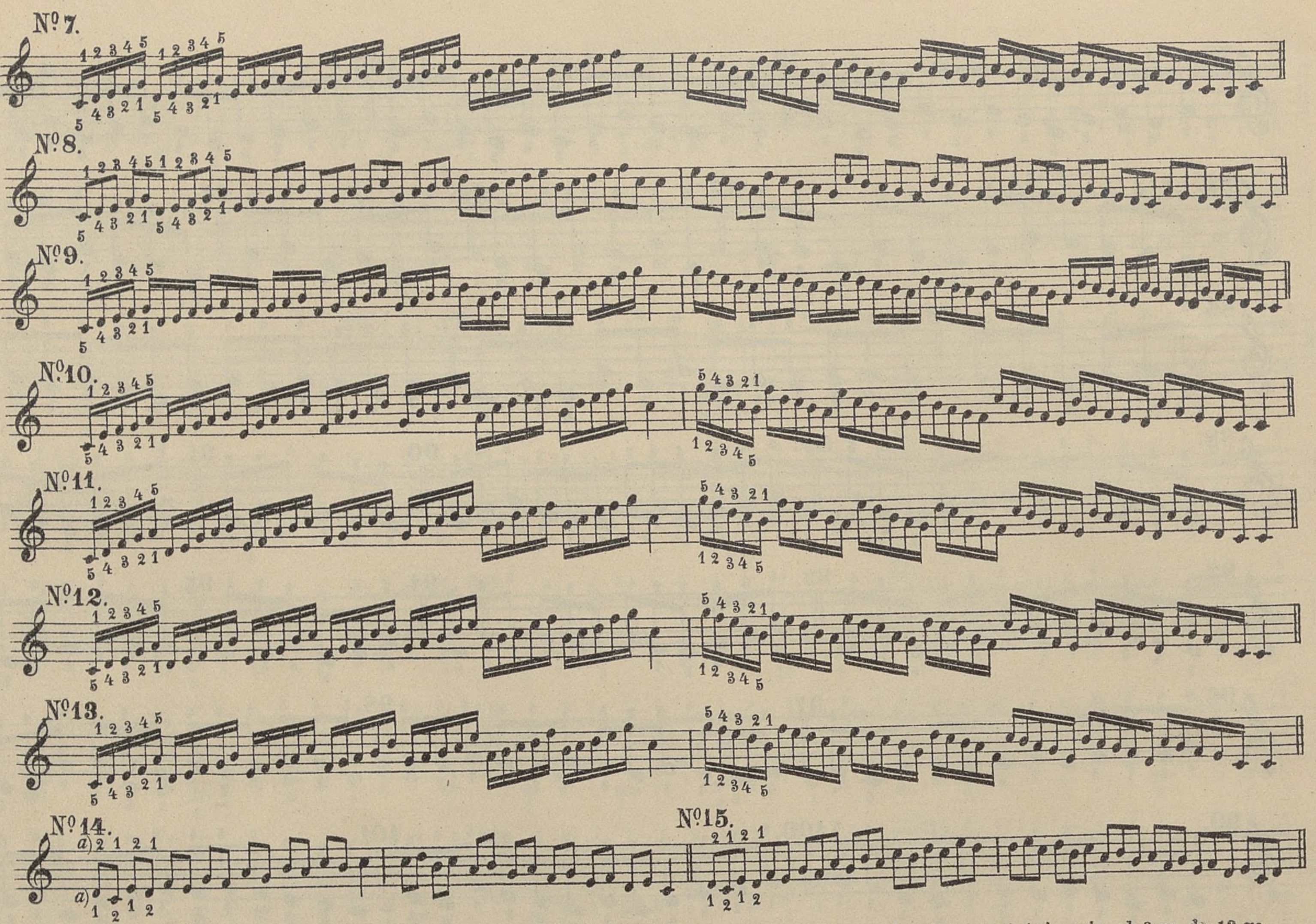

37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
45
46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.
53.
54.
55.
56.
57.
58.
59.
60.
61.
62.
63.
64.
65.
66.
67.
68.
69.
70.
71.
72.
73.
74.
75.
76.
77.



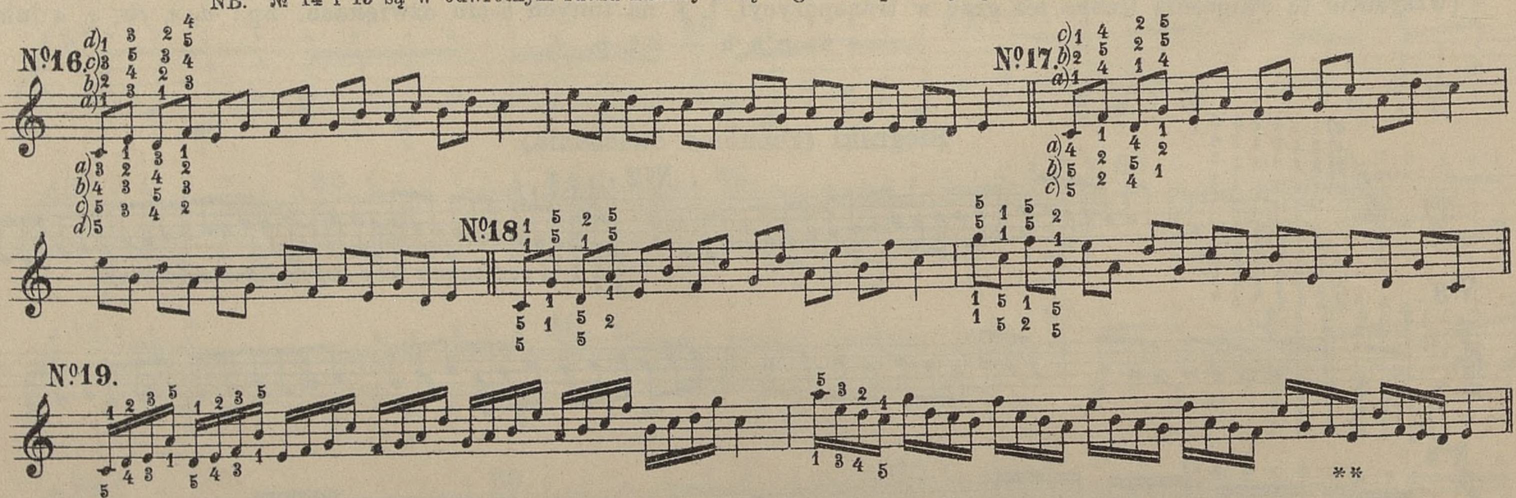
(wszystkie te ćwiczenia trzeba też grać w transpozycyi, t. j. na innych 5-ciu dźwiękach, np.: *d, e, fis, g, a* lub e fis g a h — i t. p.

Biegniki (ruchome ćwiczenia).

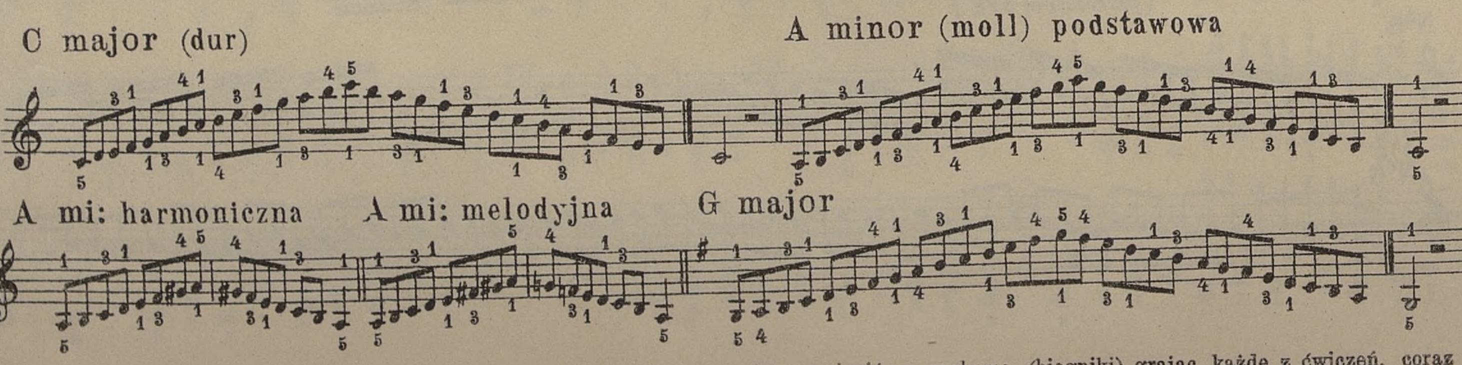




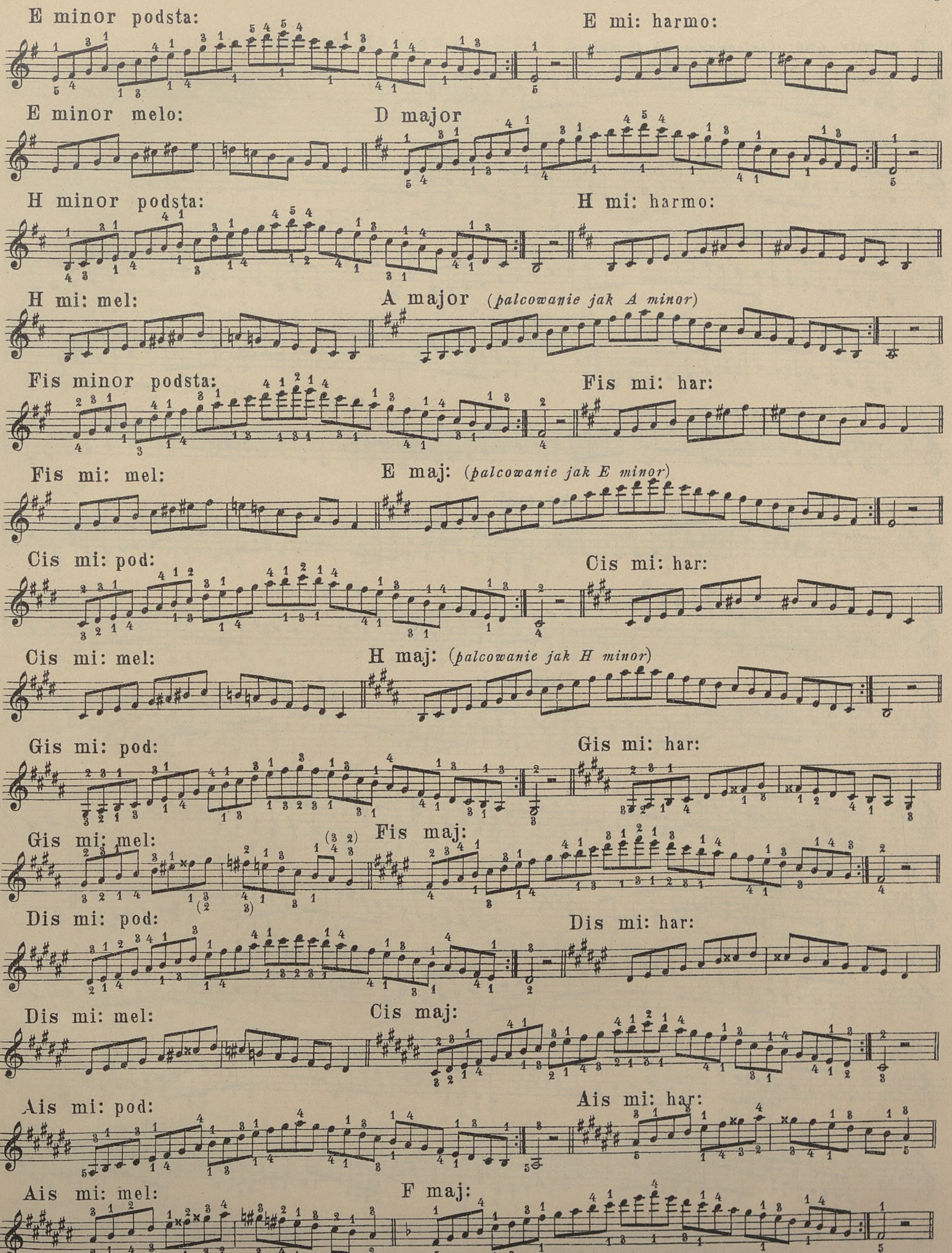
NB. № 14 i 15 są w odwrotnym ruchu numery 1-szy i 2-gi. Na podobny sposób należy grać ćwiczenia od 3-go do 12-go.

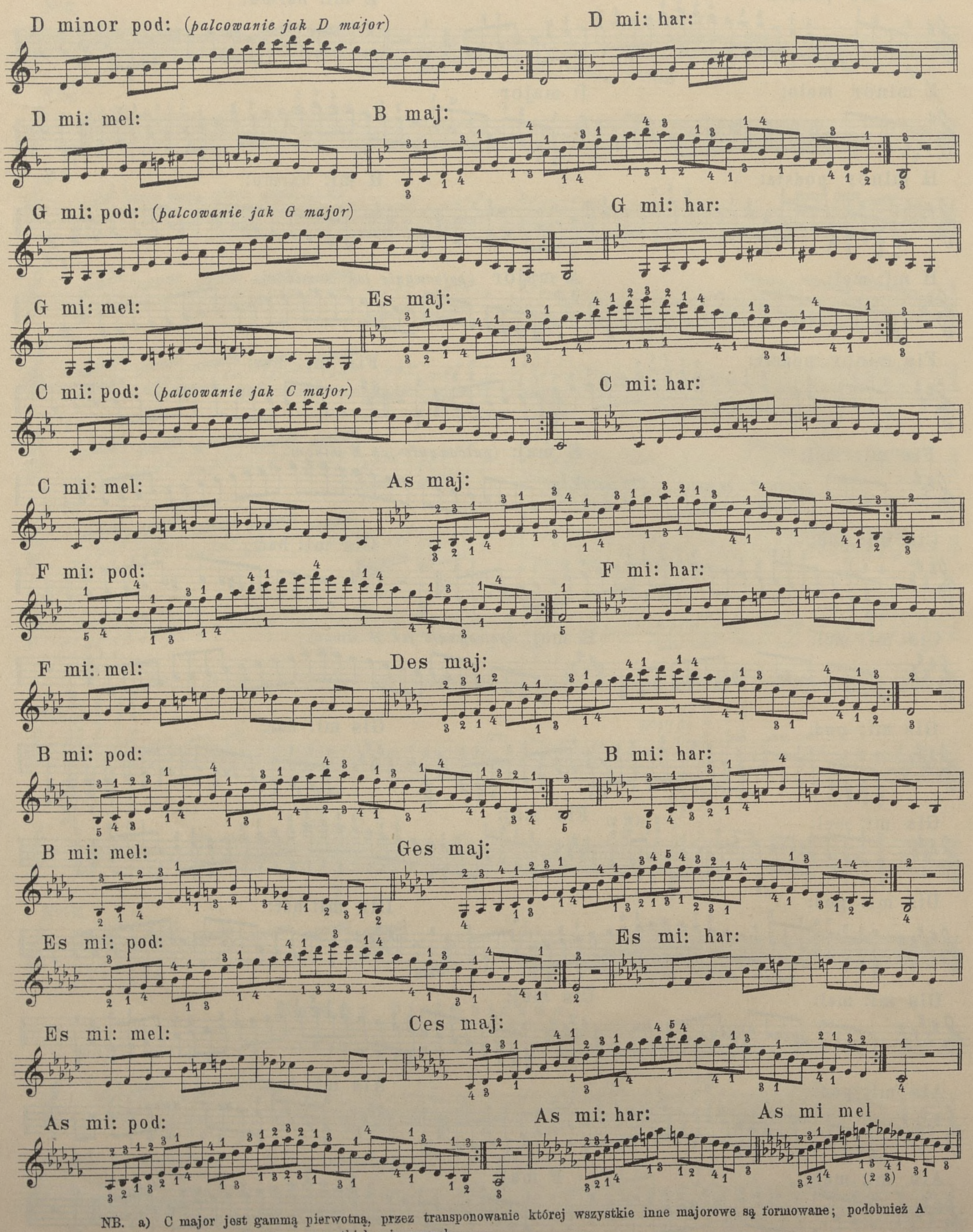


Gammy Diatoniczne.



**) Wszelkie ćwiczenia umiejscowione (pięciopalcowe) można zamienić w ruchome (biegniki) grając każde z ćwiczeń, coraz o stopień wyżej.

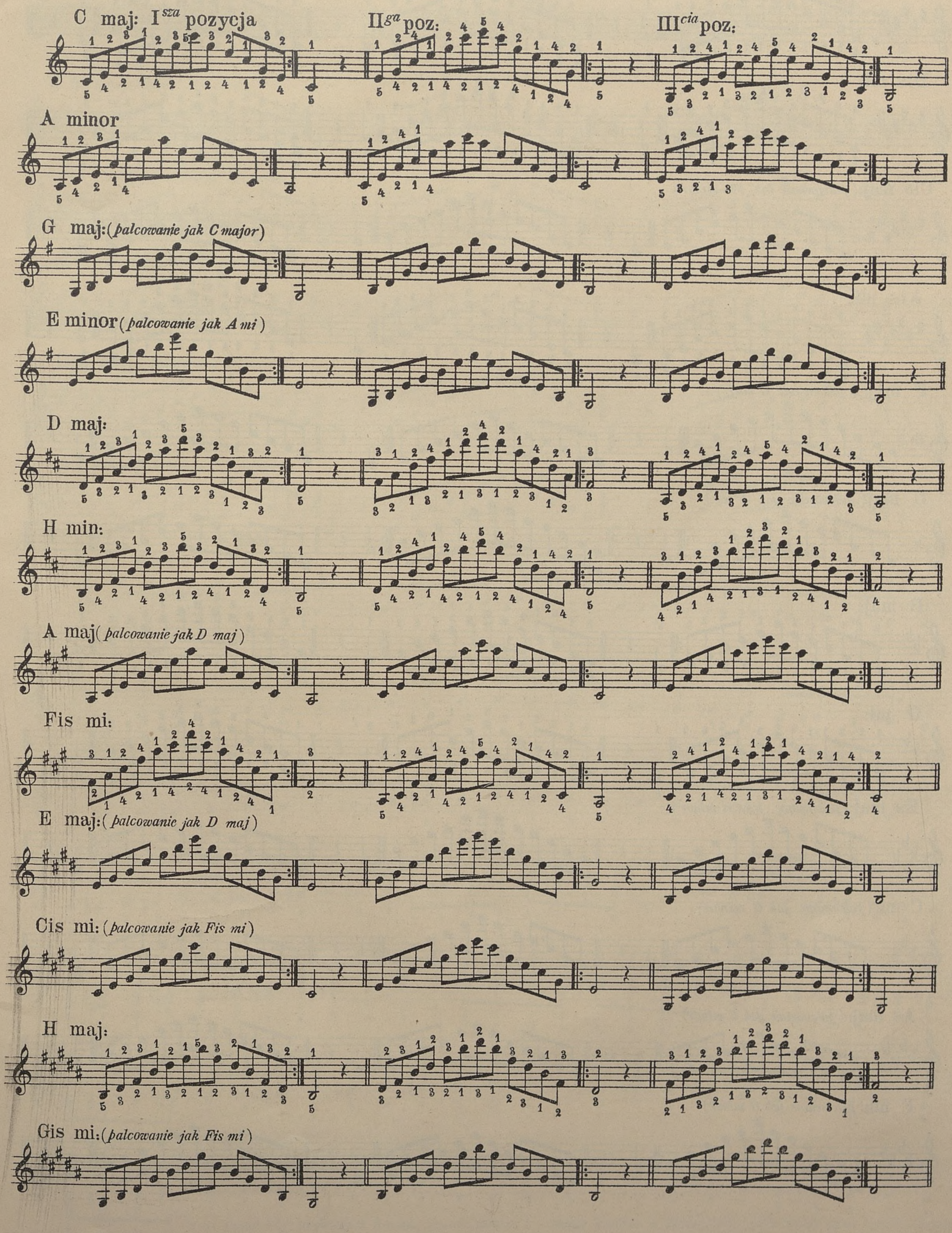

E minor podsta:
E mi: harmo:
E minor melo:
D major
H minor podsta:
H mi: harmo:
H mi: mel:
A major (palcowanie jak A minor)
Fis minor podsta:
Fis mi: har:
Fis mi: mel:
E maj: (palcowanie jak E minor)
Cis mi: pod:
Cis mi: har:
Cis mi: mel:
H maj: (palcowanie jak H minor)
Gis mi: pod:
Gis mi: har:
Gis mi: mel:
Fis maj:
Dis mi: pod:
Dis mi: har:
Dis mi: mel:
Cis maj:
Ais mi: pod:
Ais mi: har:
Ais mi: mel:
F maj:

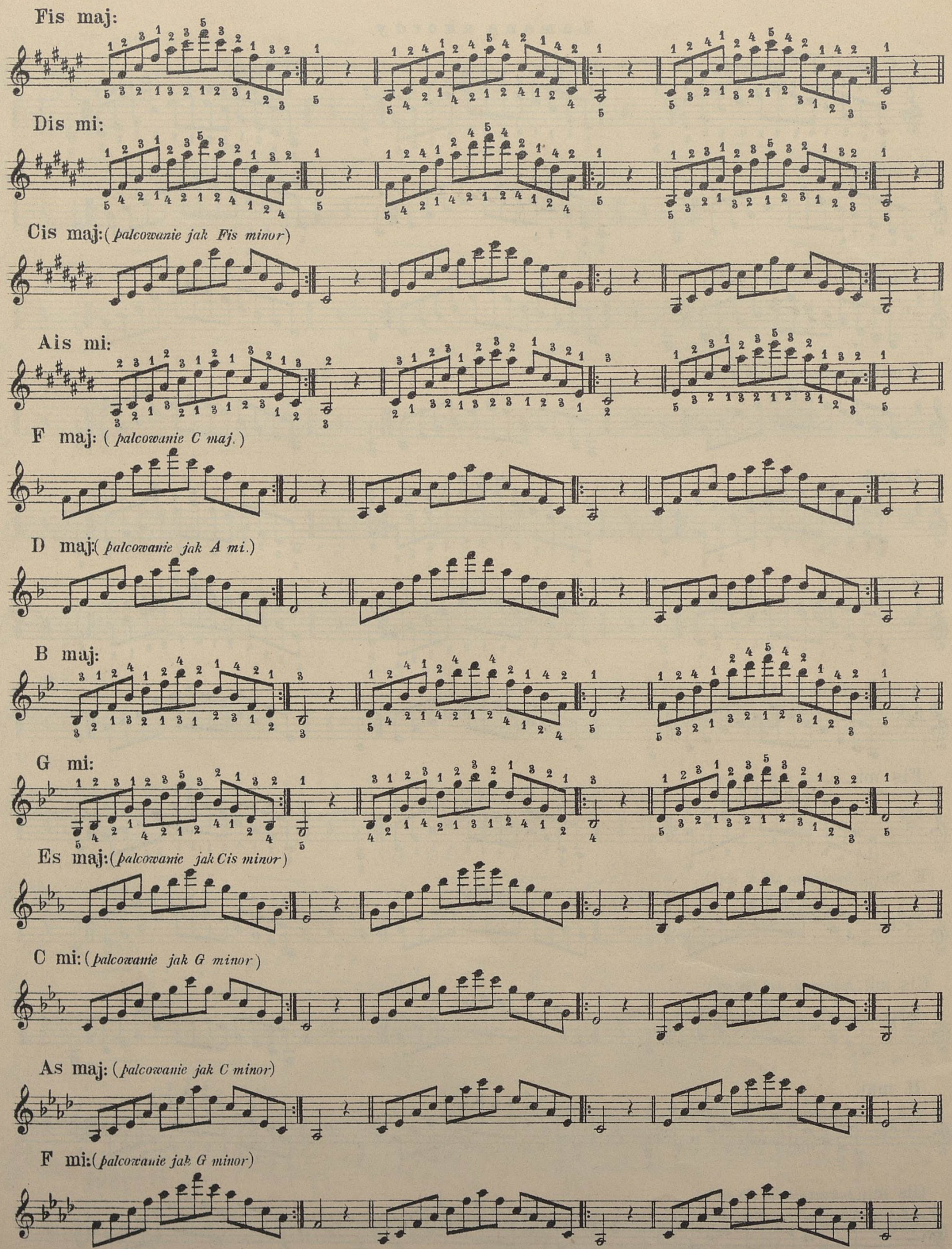


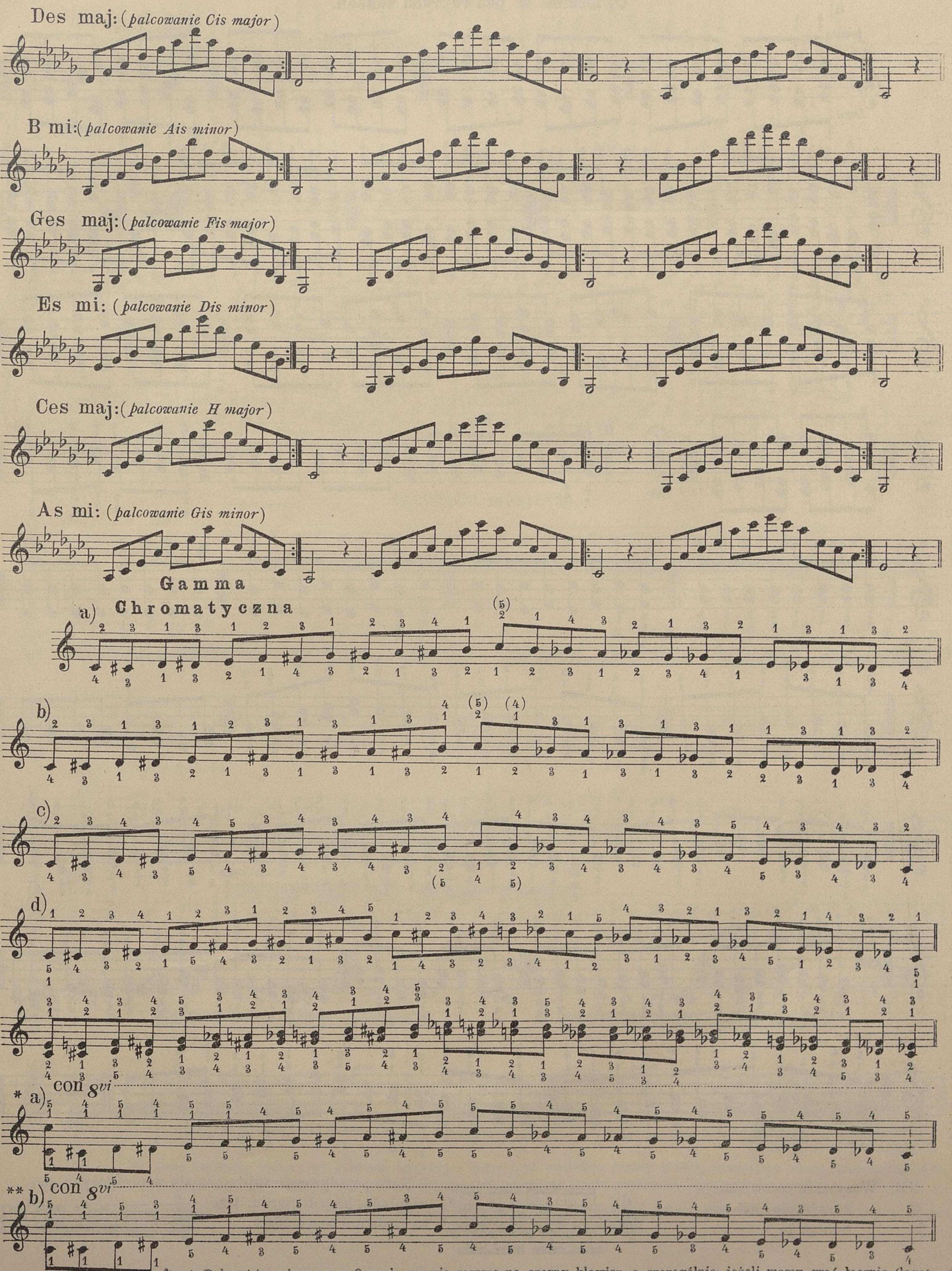
NB. a) C major jest gammą pierwotną, przez transponowanie której wszystkie inne majorowe są formowane; podobnież A minor jest pierwotną wszystkich minorowych.

b) Gammy mające przy kluczu krzyżyki nazywają się: krzyżykowemi, zaś: bemolowemi nazywamy te. w których tonacyjnemi, czyli przykluczowemi znakami, są bemole.

Łamane akordy.



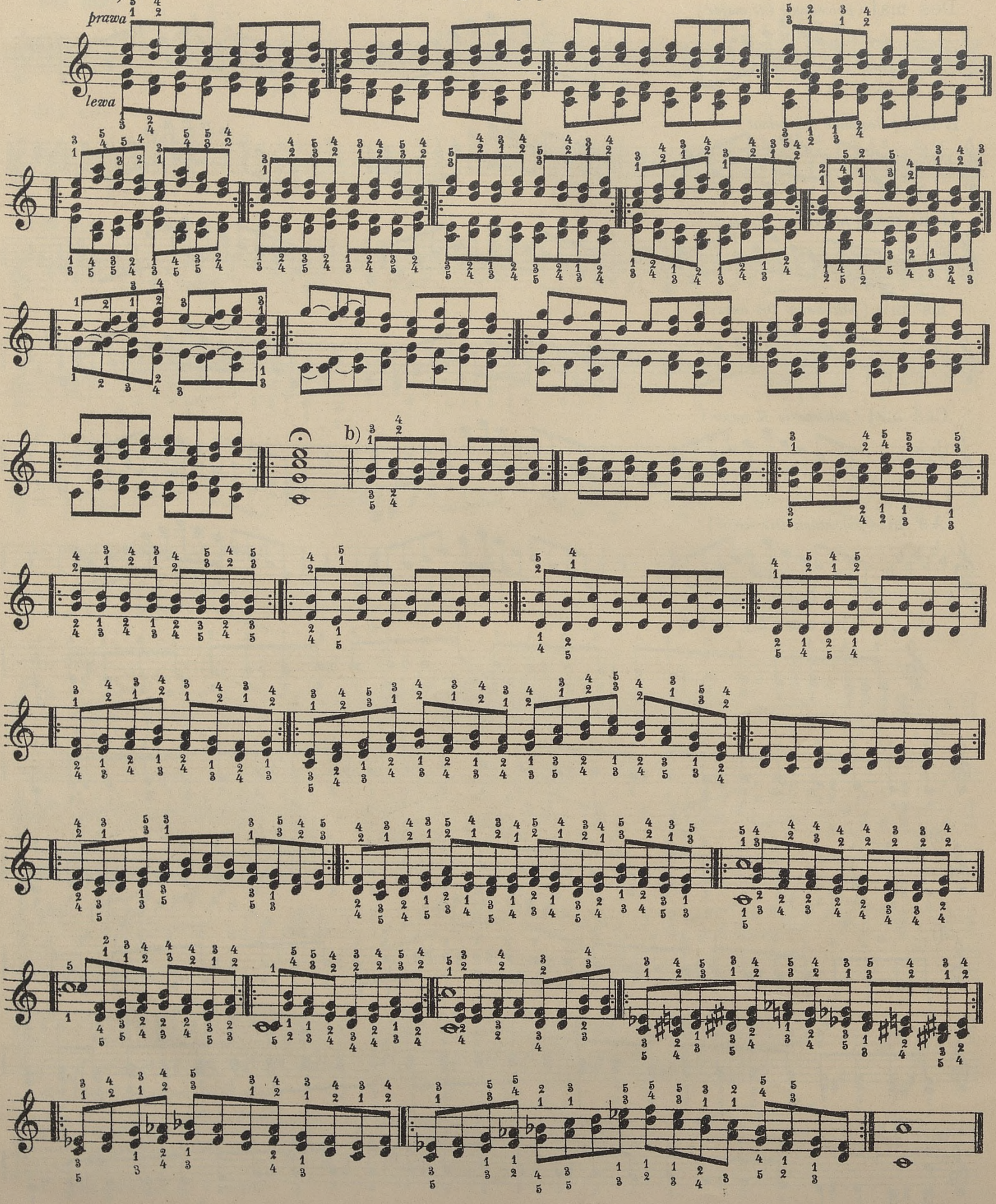

Fis maj:
Dis mi:
Cis maj: (palcowanie jak Fis minor)
Ais mi:
F maj: (palcowanie C maj.)
D maj: (palcowanie jak A mi.)
B maj:
G mi:
Es maj: (palcowanie jak Cis minor)
C mi: (palcowanie jak G minor)
As maj: (palcowanie jak C minor)
F mi: (palcowanie jak G minor)



*) a) Palec 4-ty, używany w 8-wach, prawie zawsze na czarny klawisz, a szczególnie: jeżeli mamy grać łącznie (legato)

**) b) Palcowanie to stosuje się w ściślejszem l e g a t o.

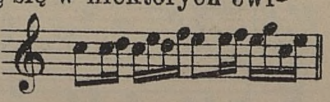
Ćwiczenia w podwójnych tonach.



NB. Wszystkie te ćwiczenia korzystnie jest grać łamiąc je np.

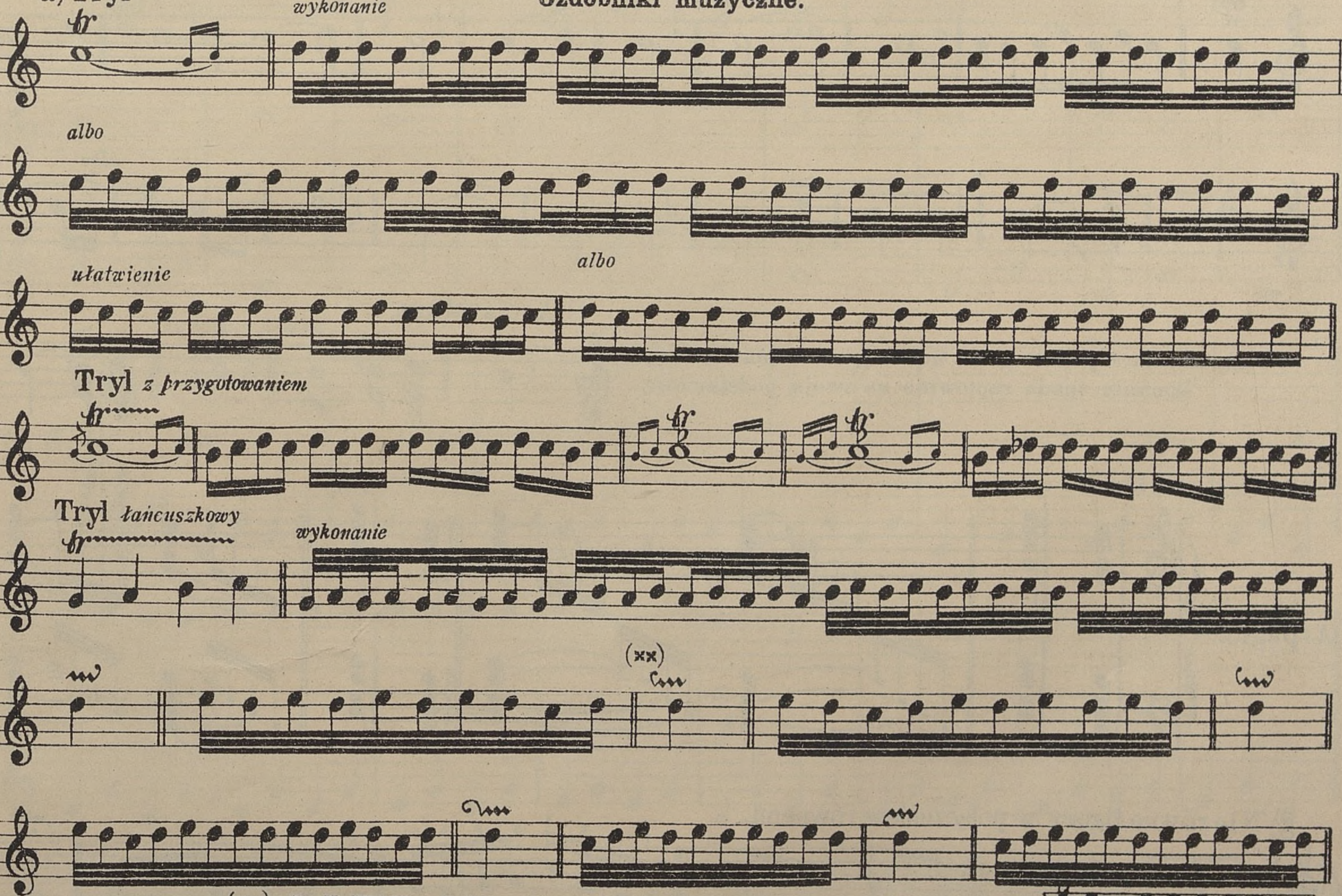


Nutę pojedyńczą znajdującą się w niektórych ćwiczeniach, przy łamaniu, trzeba podwoić w wartości





Ozdobniki muzyczne.



(xx) *E. H. Wolff. i D. Weber. ten znak uważają za tryl z zakończeniem. n. p.:* 

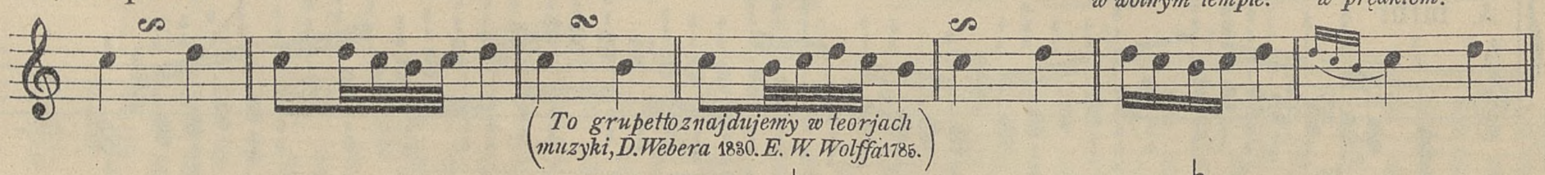
*) Jako najlepszą wprawę we zwrotach tercyowych radzę grać wszystkie gammy podług powyższego wzoru, niewchodząc w to czy czarny klawisz wypadnie brać pierwszym lub piątym palcem; ręce natenczas trzeba głębiej na klawiszach trzymać.

**) Podobnie jak w tercyach, wszystkie gammy sekstowe można grać jednem palcowaniem, stawiając 1-szy i 5-ty palec na czarne klawisze.

b) Mordent.



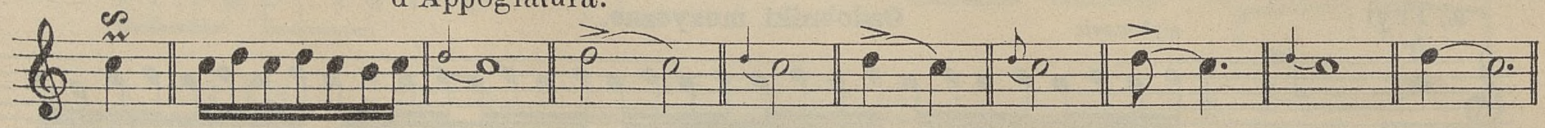
c) Grupetto.

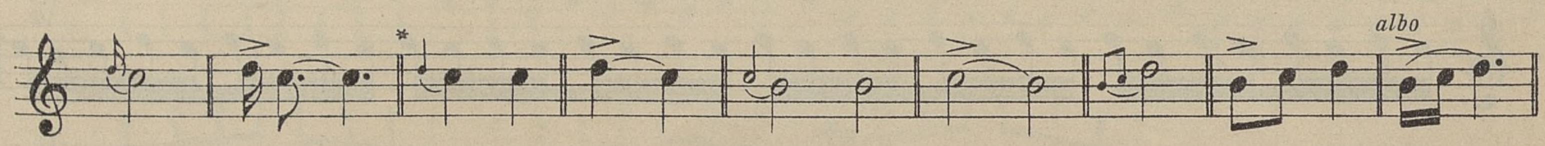






d Appogiatura.



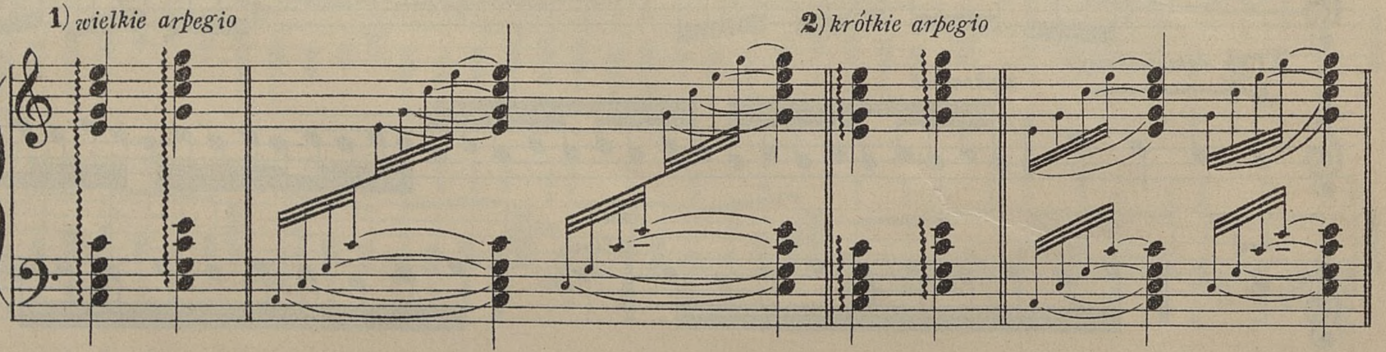


e) Acciacatura.

Acciacatura jest to mała nutka przekreślona: w wykonaniu spada raptownie na swoją podstawową.



f)Arpegio.

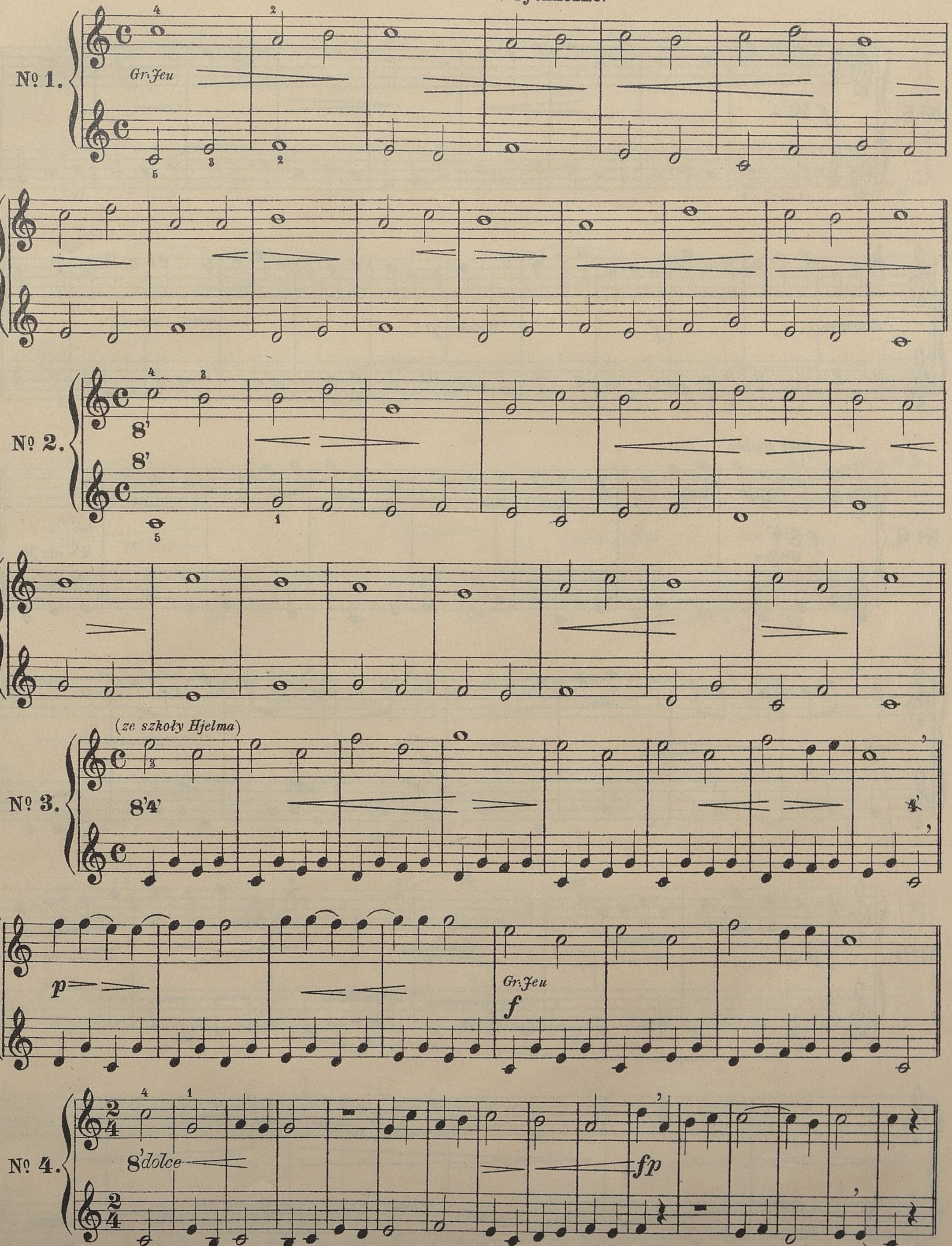


g) Nierówne figury w połączeniu z równemi.

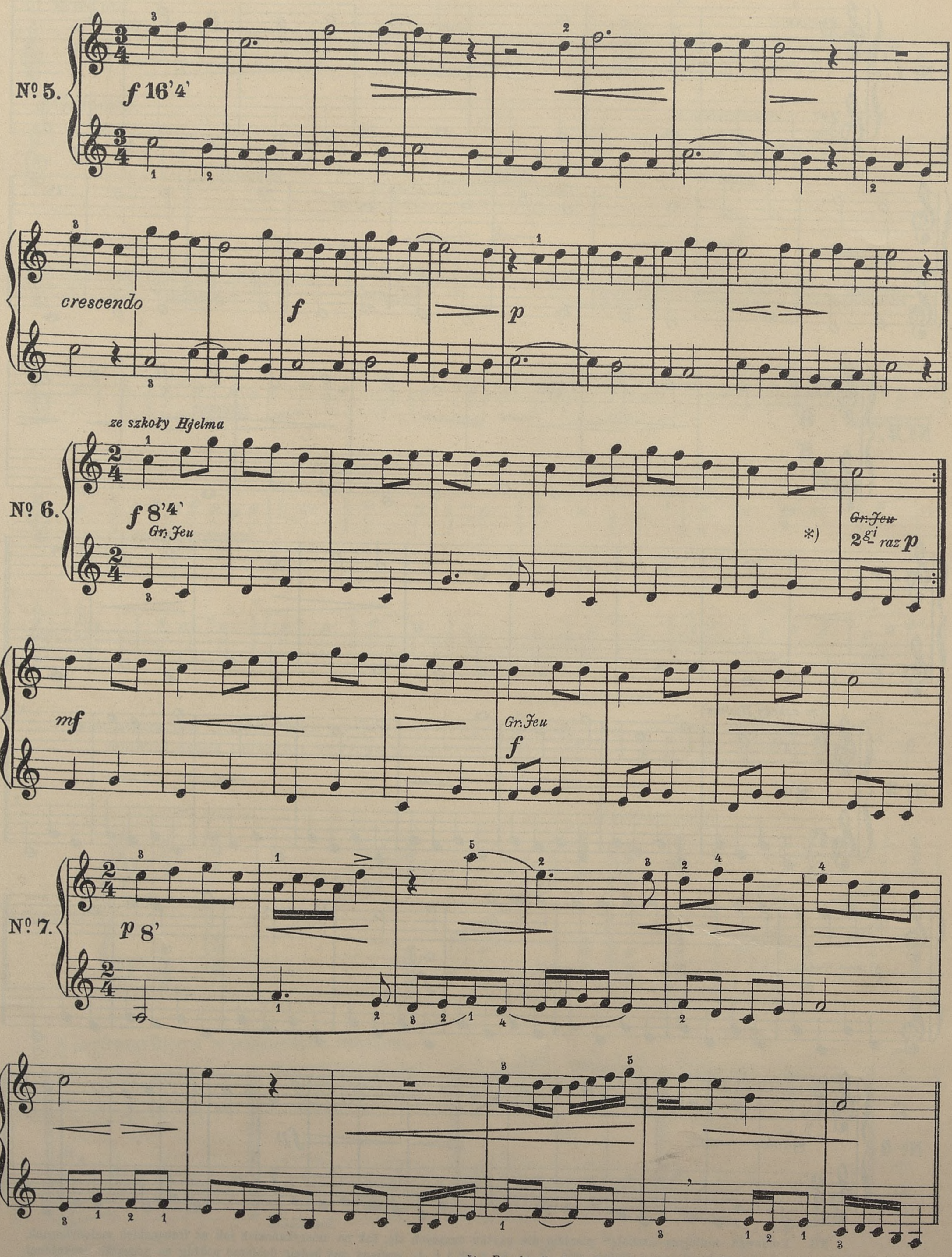


*) Appogiatura może być tej samej wartości co jej podstawowa, jeżeli taż podstawa jest jeszcze raz powtórzoną.

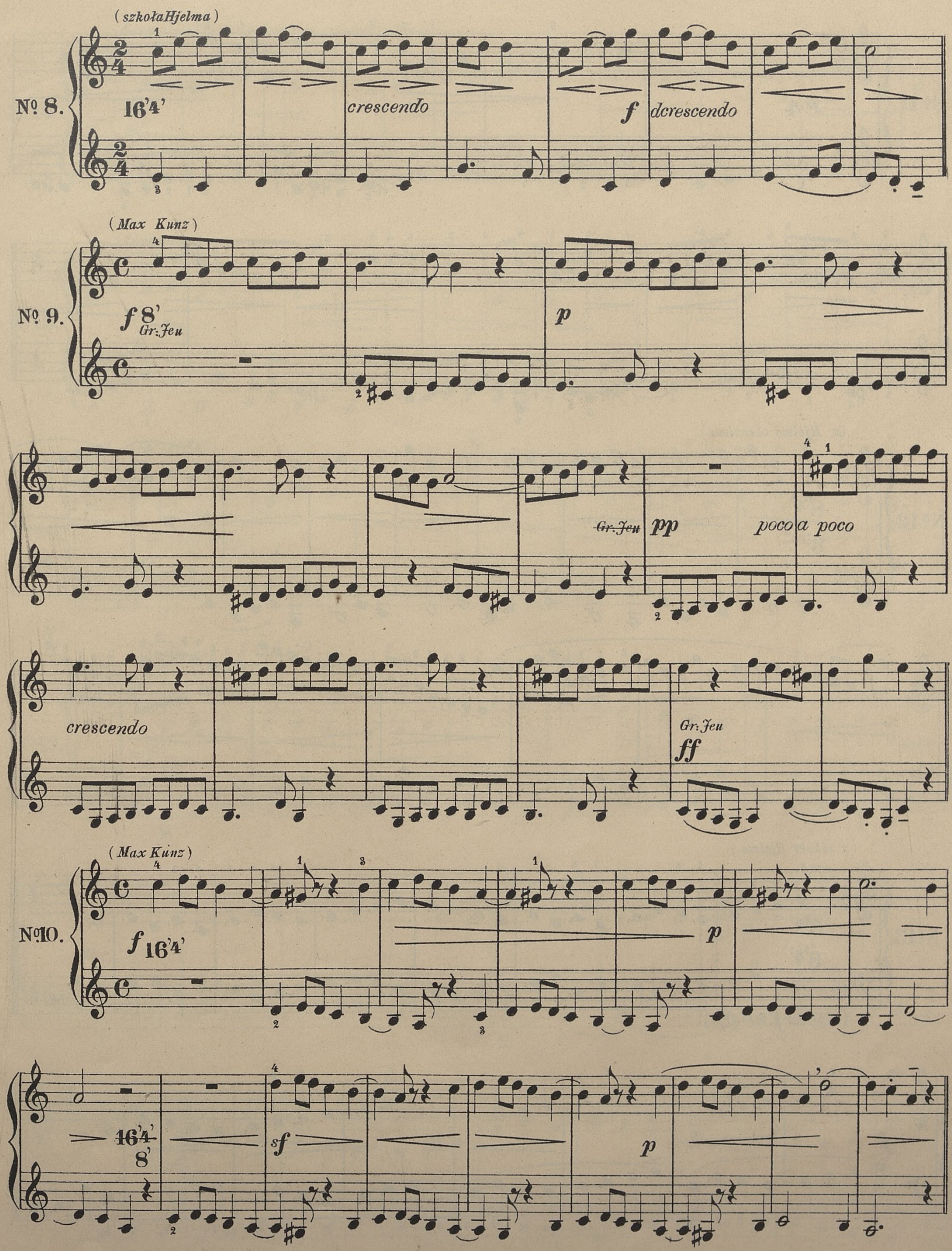
Ćwiczenia rytmiczne.

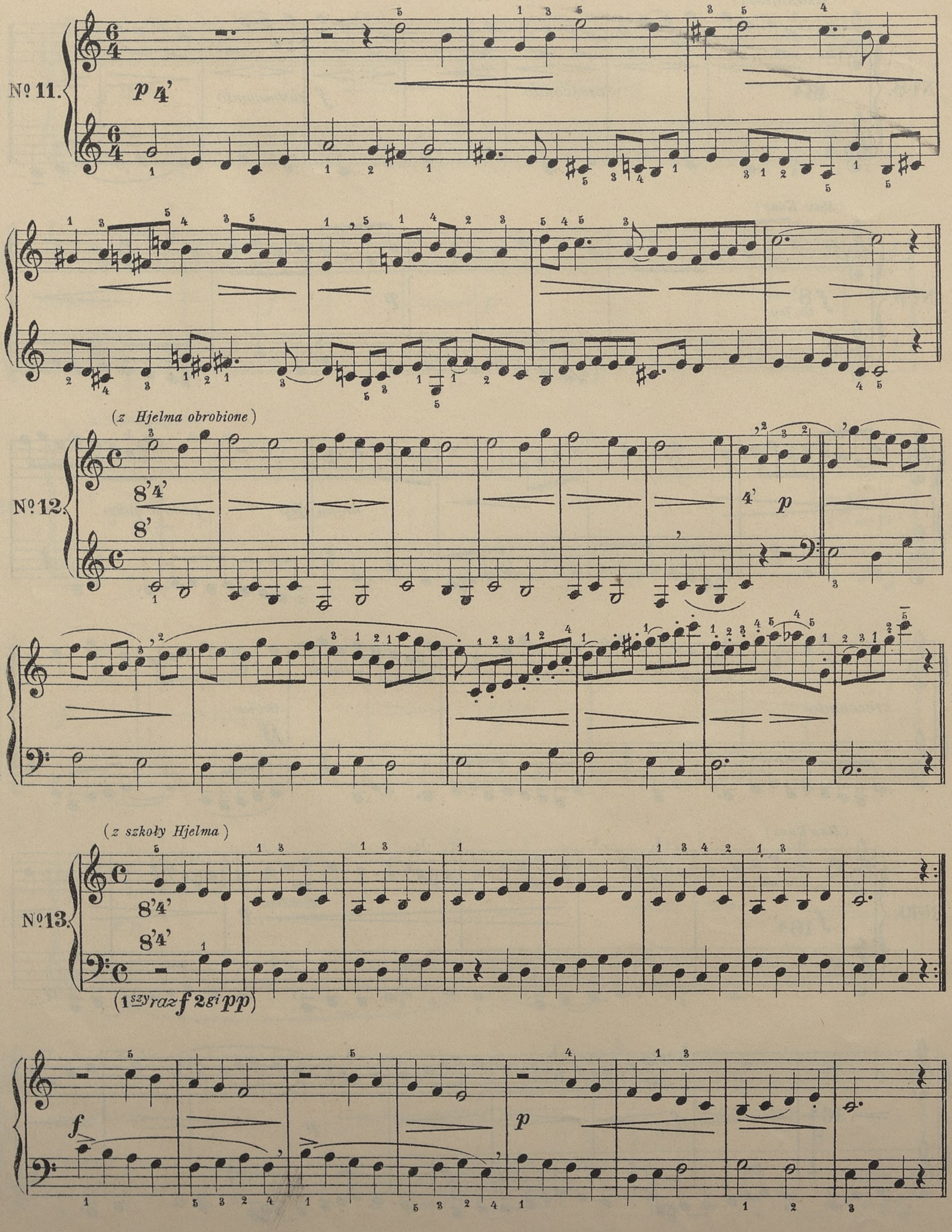


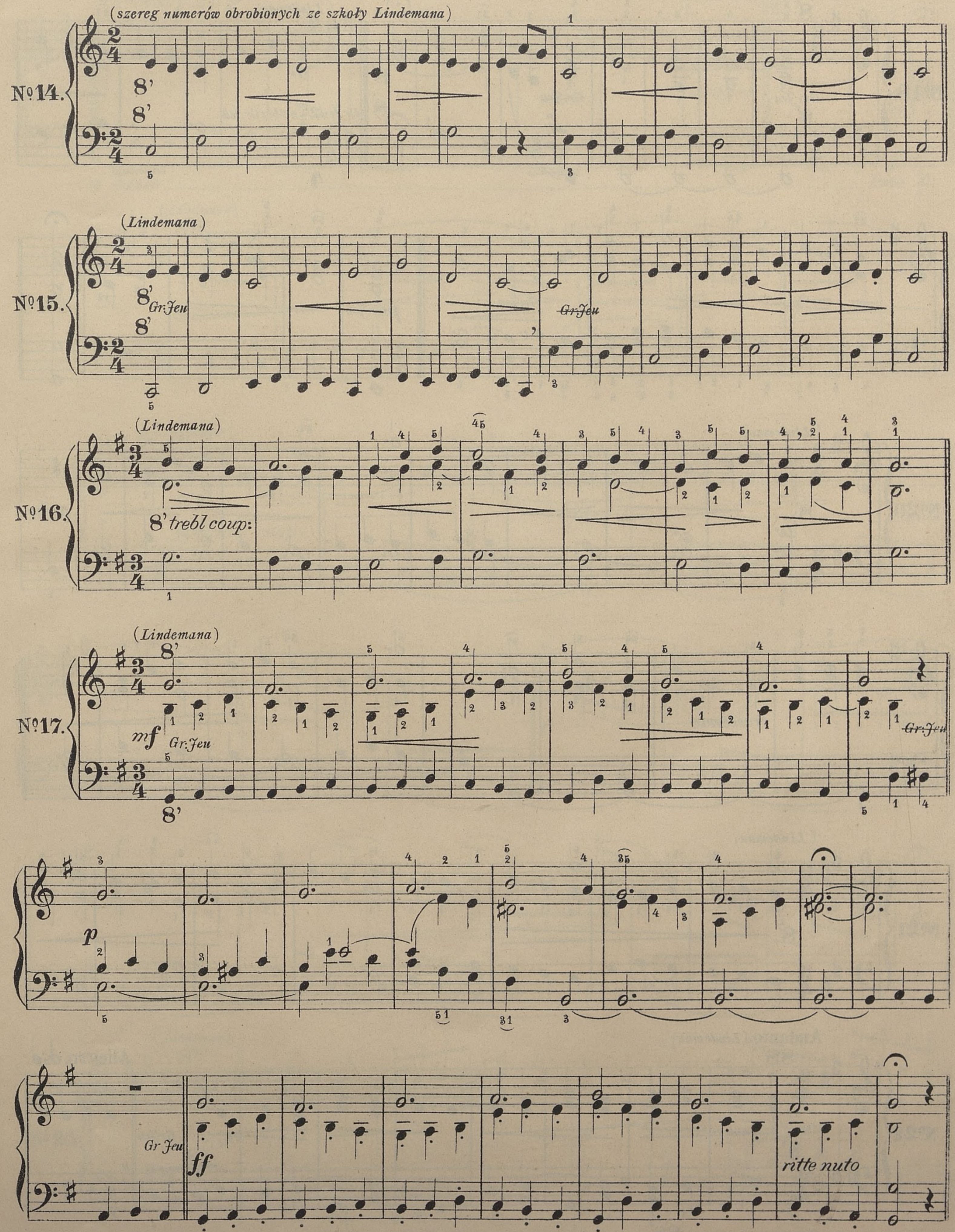
NB. Ponieważ niniejszą „szkołę“ pisałem dla użytku uczących się, tak na amerykańskich jak na francuzkich melodykonach, zatem regestra znaczę, po większej części, ilością stóp, t. j.: 8', 4', 2' i t. d., grający zaś będzie dobierać podług na początku oznaczonej tabelki: słabsze regestry na p i a n o a mocniejsze na f o r t e.

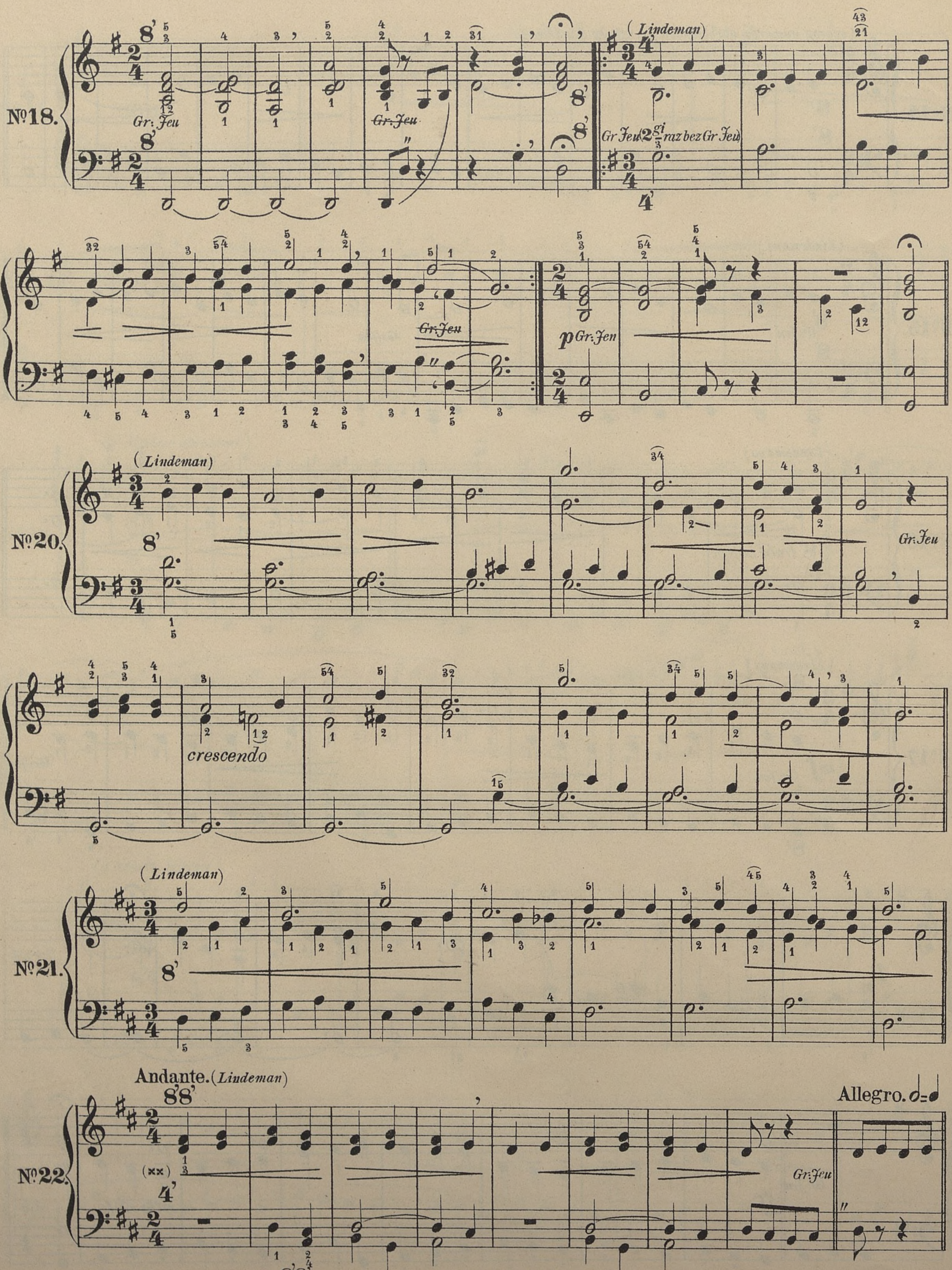


*) Przekreślenie cyfry lub napisu, oznacza zamknięcie regestru.

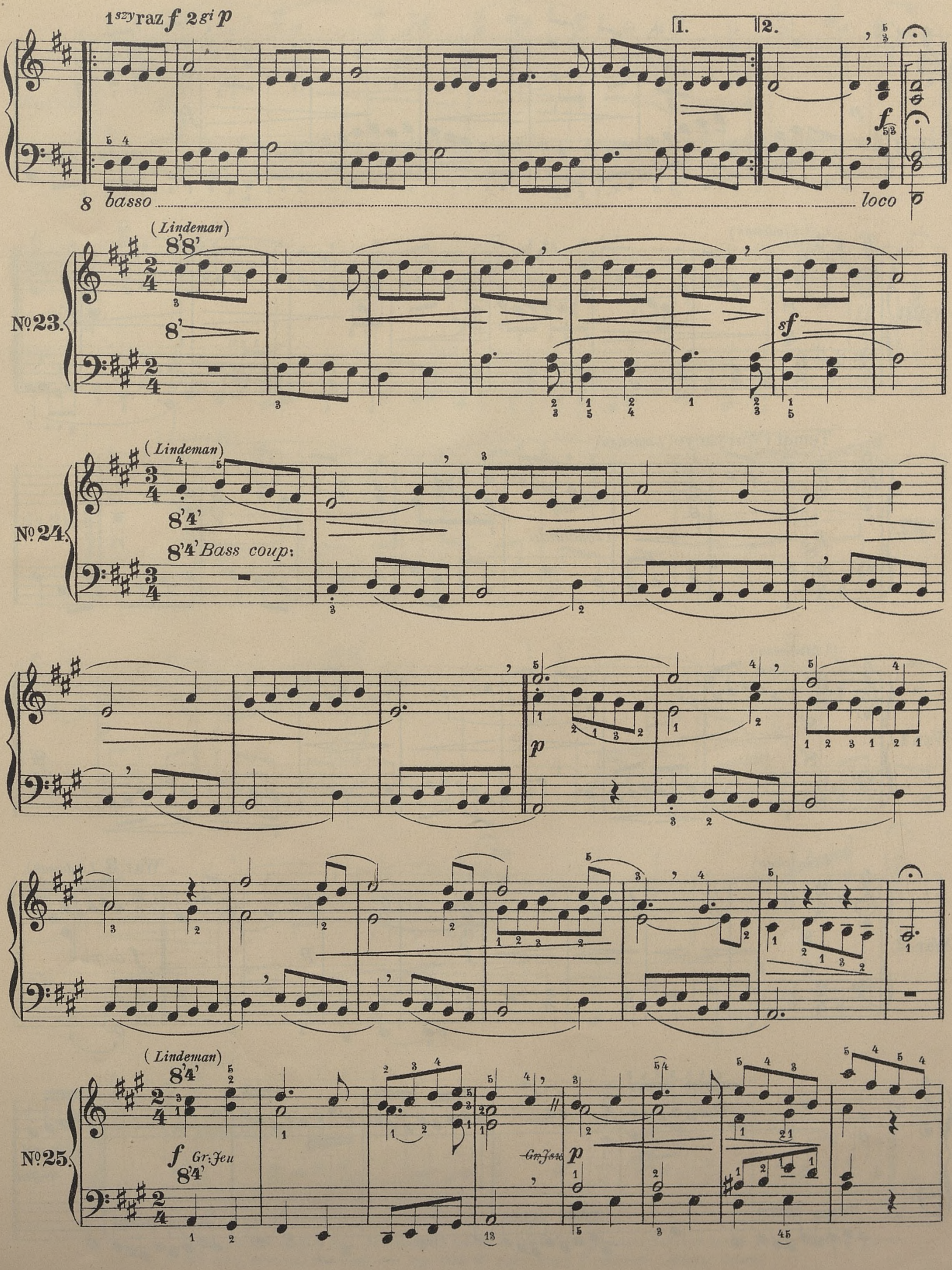

(szkołaHjelma)
Nº 8.
16'4'
crescendo
f
dcrescendo
(Max Kunz)
Nº 9.
f 8'
Gr:Jeu
p
Gr:Jeu
pp
poco a poco
crescendo
Gr:Jeu
ff
(Max Kunz)
Nº10.
f 16'4'
p
16'4'
8'
sf
p

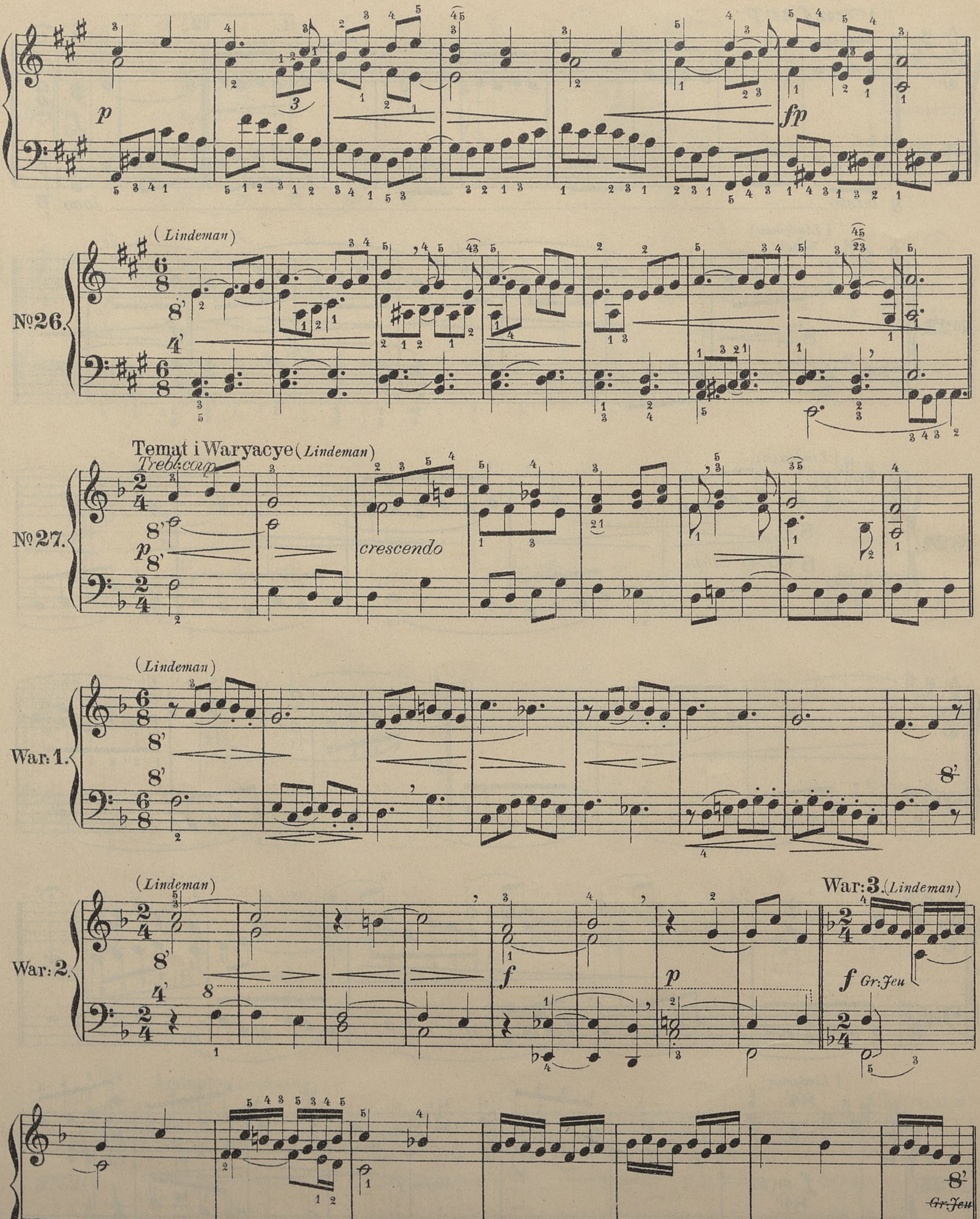

Nº 11.
p 4'
(z Hjelma obrobione)
Nº 12.
8'4'
8'
4'
p
(z szkoły Hjelma)
Nº 13.
8'4'
8'4'
(1szy raz f 2gi pp)
f
p

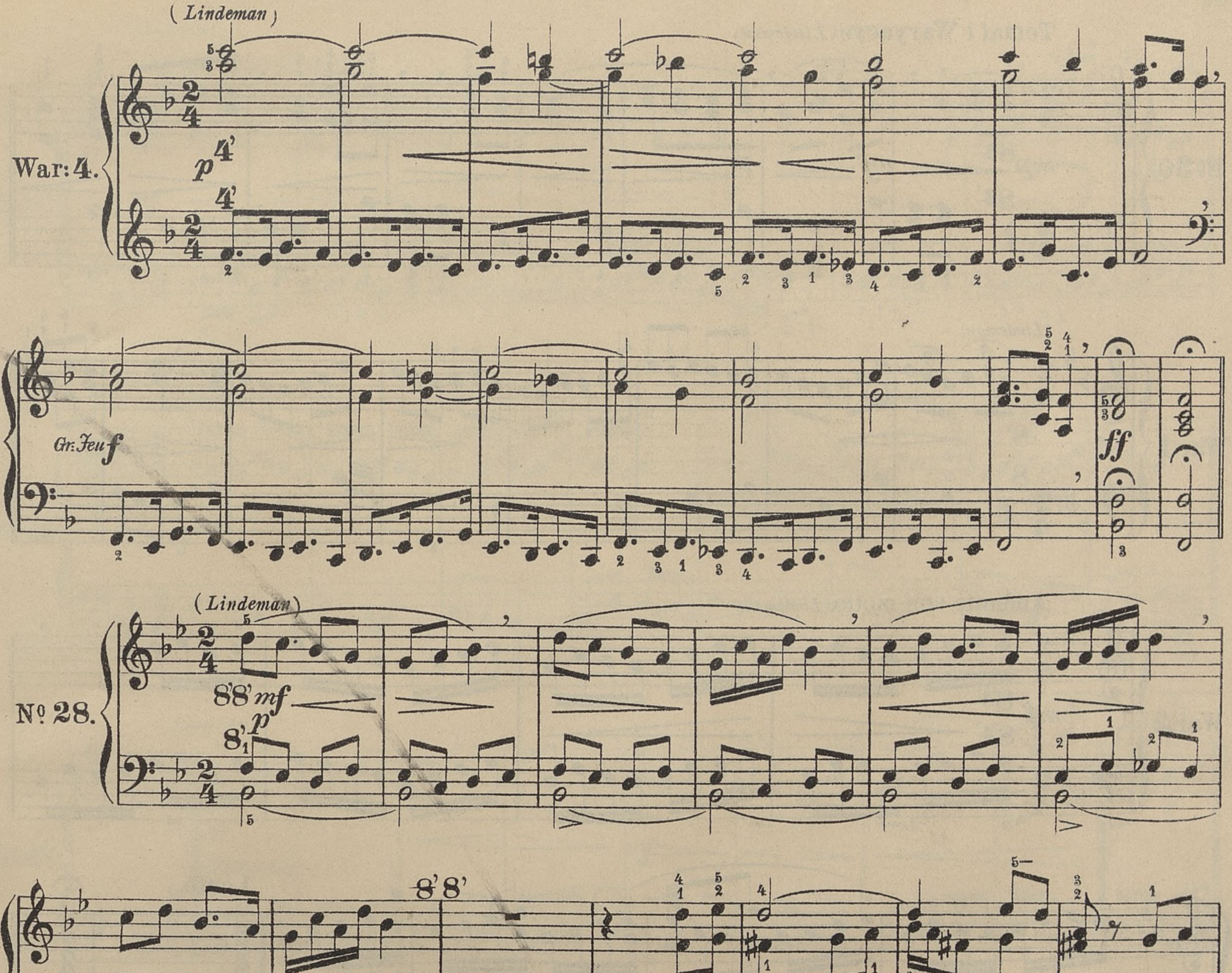

(szereg numerów obrobionych ze szkoły Lindemana)
№14.
8'
8'
(Lindemana)
№15.
8'
Gr.Jeu
8'
Gr.Jeu
(Lindemana)
№16.
8' trebl coup:
(Lindemana)
№17.
8'
mf
Gr.Jeu
8'
Gr.Jeu
p
Gr Jeu
ff
ritte nuto



×× *Dwa razy oznaczone* 8'8' *oznacza Diaposon i Celeste (Vox Jubilante) obligato*


1szy raz f 2gi p
1.
2.
8 basso
loco
(Lindeman)
8'8'
Nº 23.
8'
sf
(Lindeman)
Nº 24.
8'4'
8'4' Bass coup:
p
(Lindeman)
8'4'
Nº 25.
f Gr. Jeu
8'4'
p


(Lindeman)
№26.
Temat i Waryacye (Lindeman)
№27.
crescendo
(Lindeman)
War: 1.
(Lindeman)
War: 2.
War: 3. (Lindeman)
Gr. Jeu
Gr. Jeu



(××) *Do tego miejsca t: j: pierwsze 8sm taktów na melodykanach amerykańskich można grać w obydwóch rękach o 8we niżej, używając dla lewej ręki reg: viola 4' a dla prawej Trebl: coupl: Melodie Celeste.*

Temat i Waryacye (*Lindeman*)





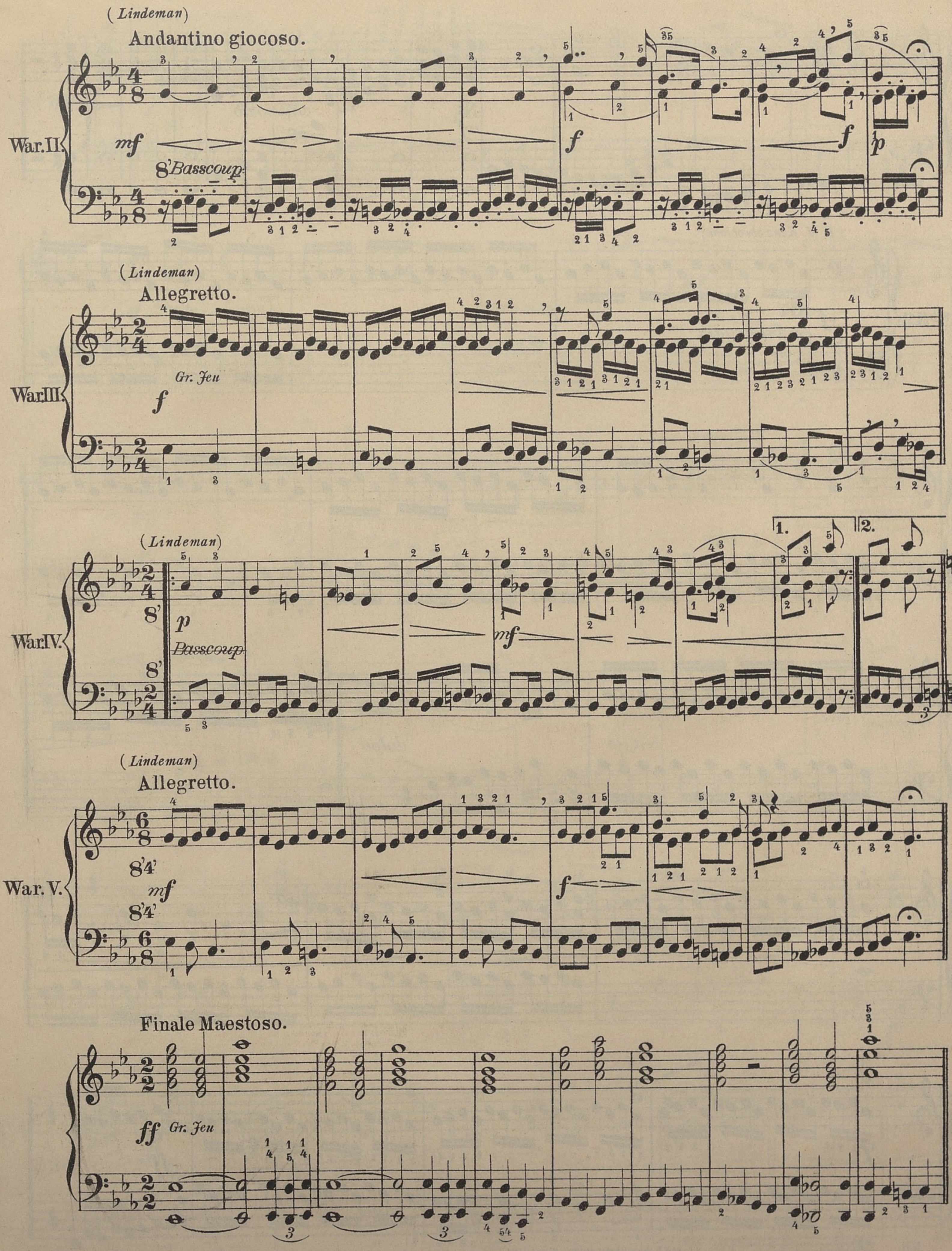
Andante con motto.(*Lindeman*)



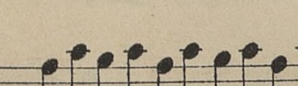
Temat i Waryacye (*Lindeman*)



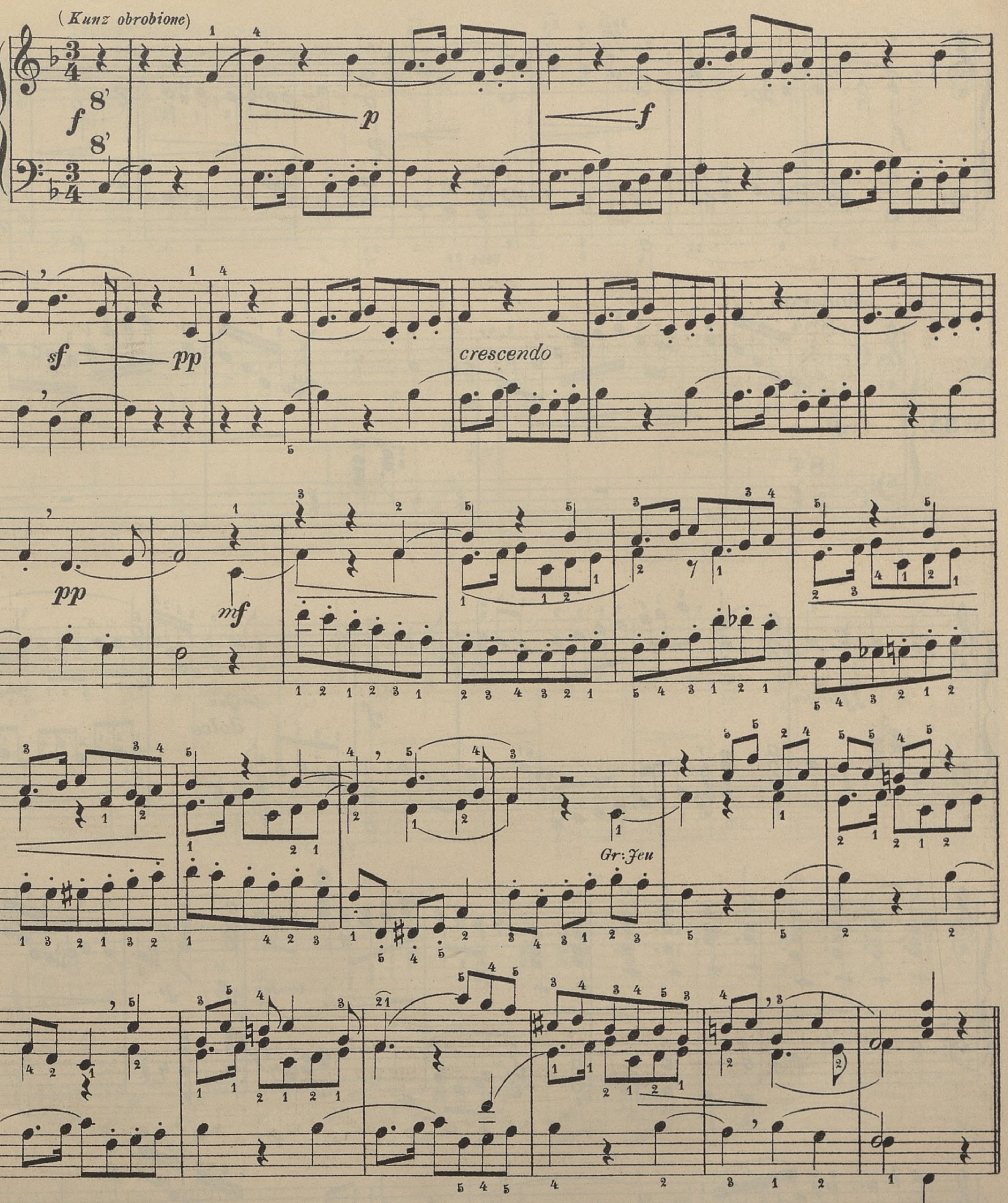



(Lindeman)
Andantino giocoso.
War. II.
mf
8' Basscoup.
f
p
(Lindeman)
Allegretto.
War. III.
Gr. Jeu
f
(Lindeman)
War. IV.
8'
p
Basscoup
8'
mf
1.
2.
(Lindeman)
Allegretto.
War. V.
8' 4'
mf
8' 4'
f
Finale Maestoso.
ff
Gr. Jeu



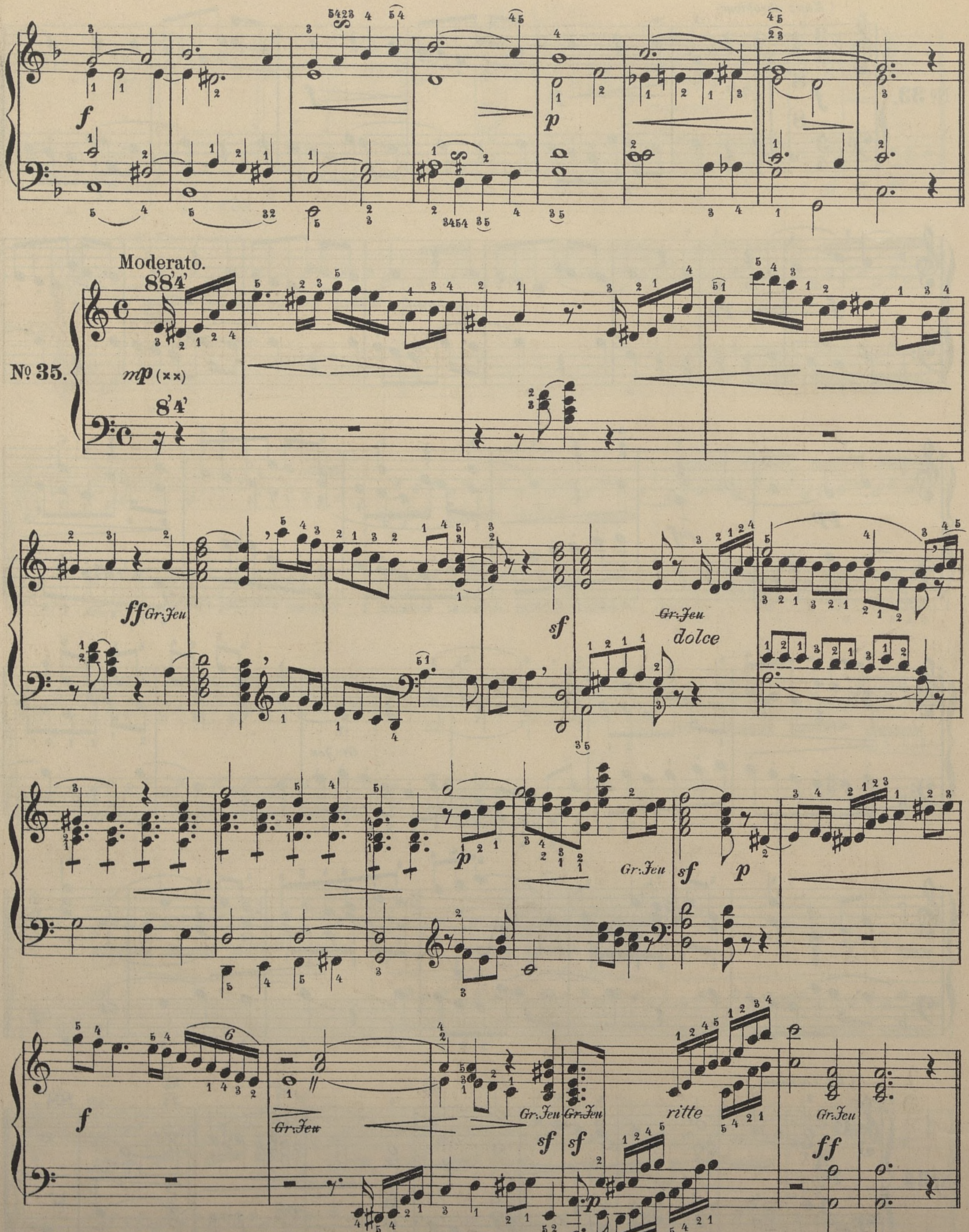
NB  pół ton lub cały ton uderzony razem w basie na Melodykonie, robi wrażenie trylu.

№ 33.



№ 34.



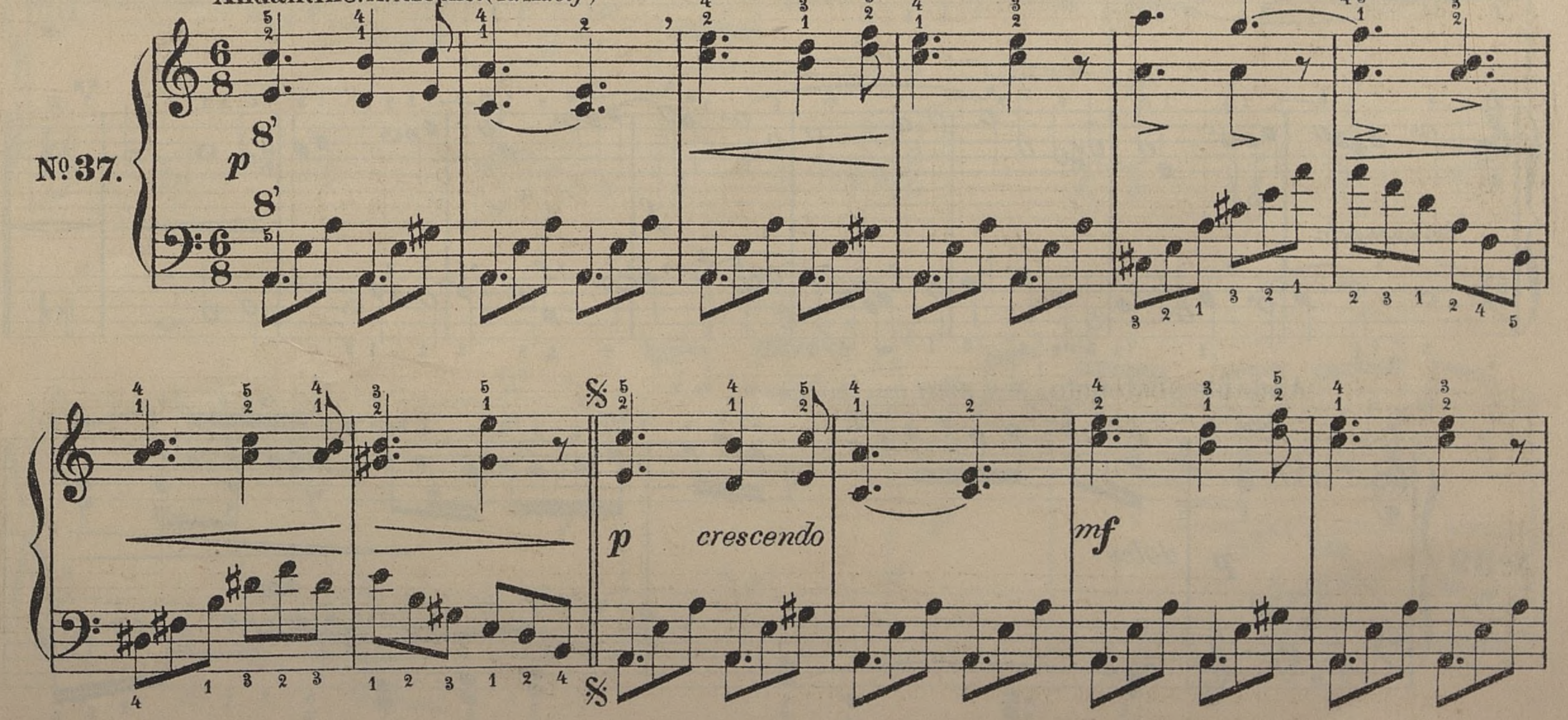


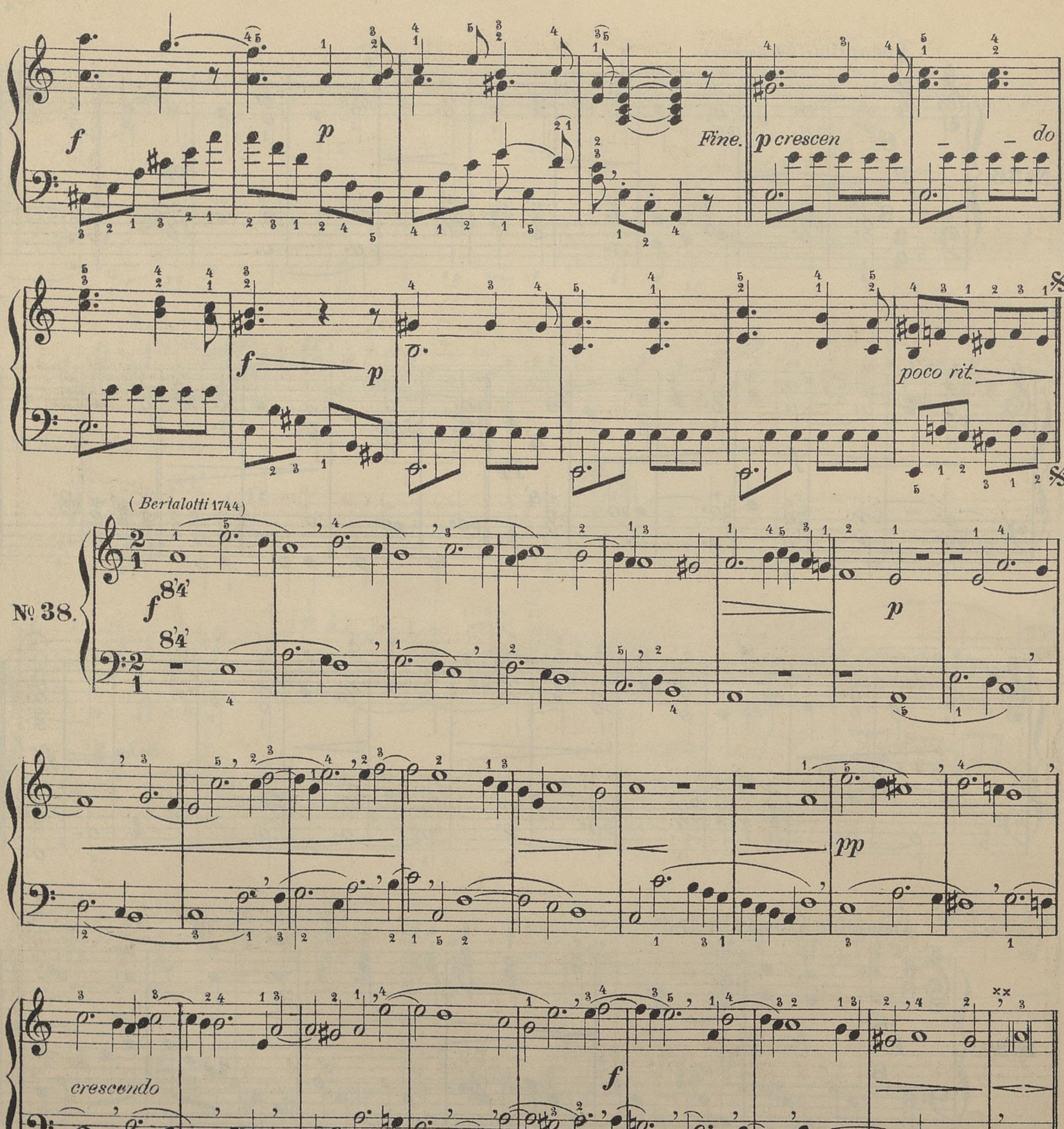
(××) W tym numerze Gr. Jeu można tylko używać na melodykonach większych, mających Basscoupler.

Andantino. (Wł: Lochman)

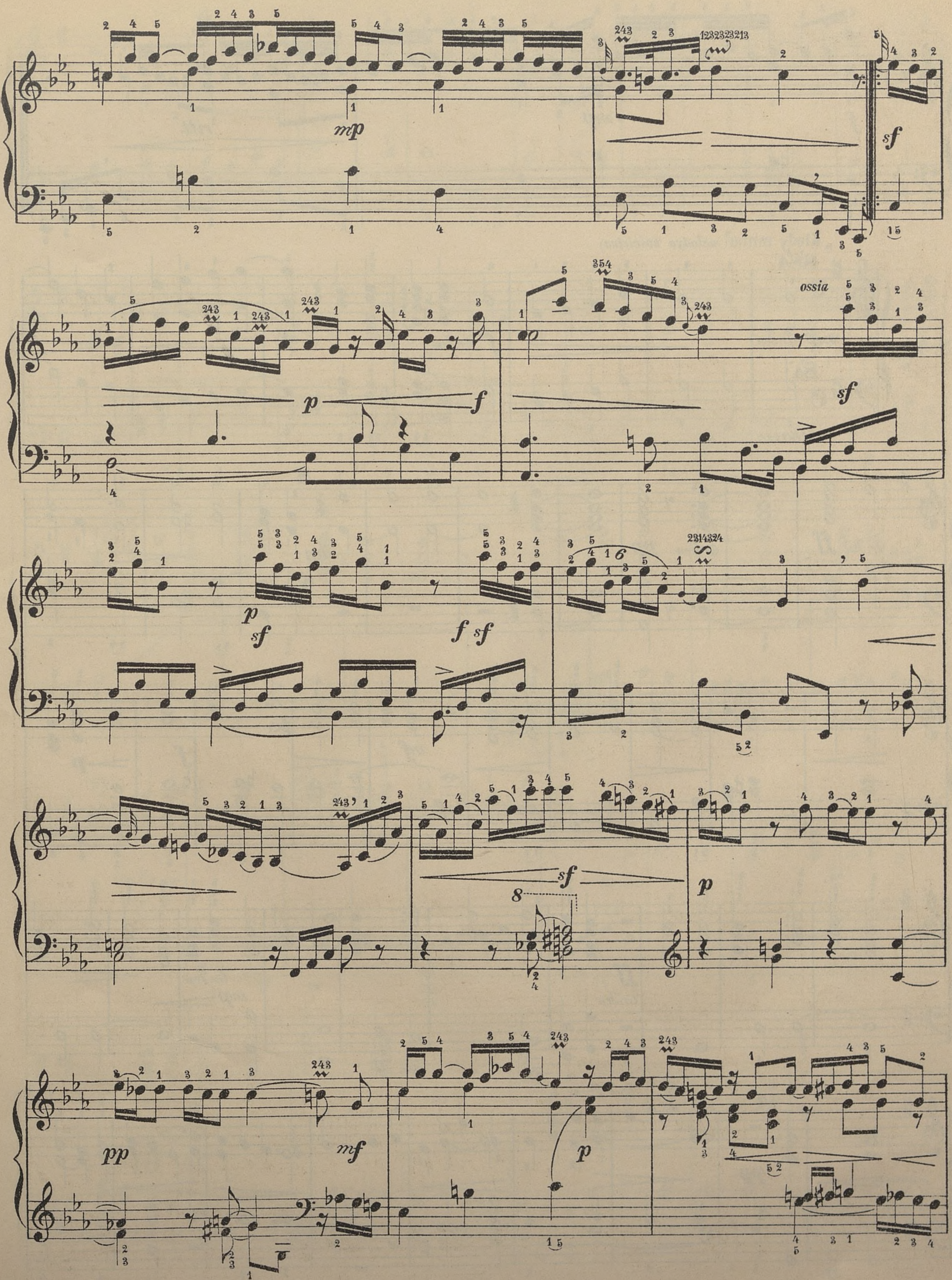


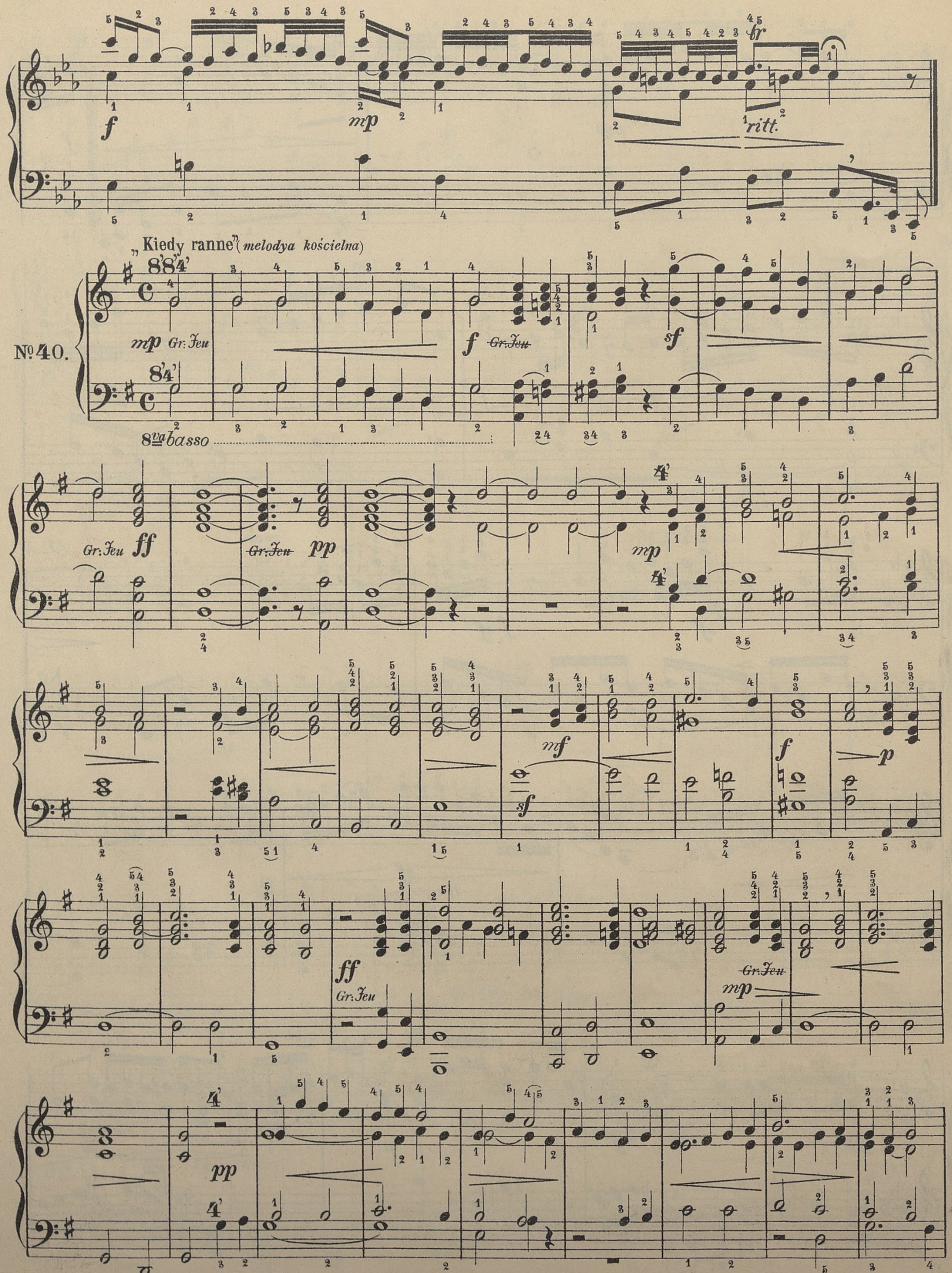
Andantino. A. Rzepko. (R. Adolf)

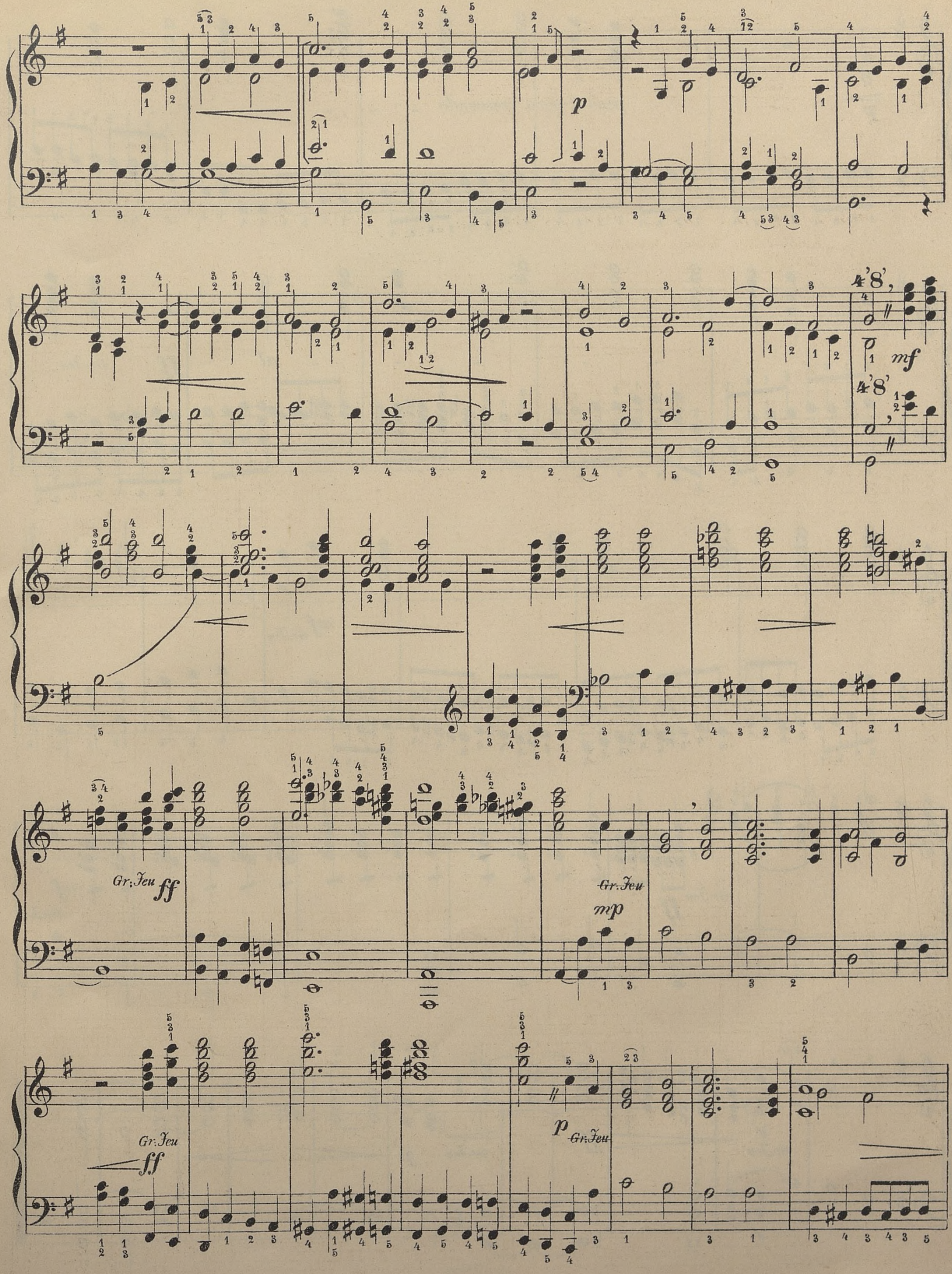


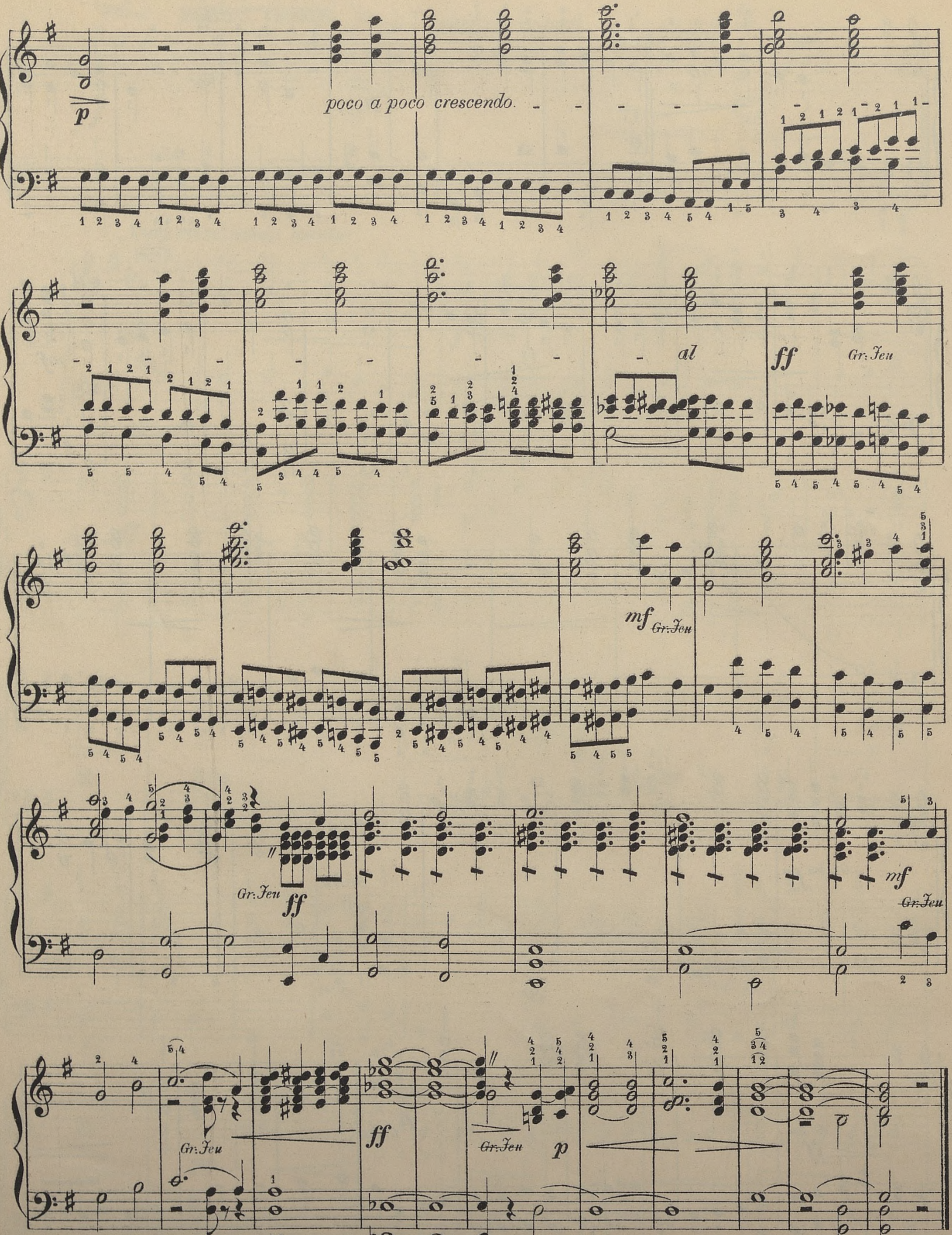


×× Nuta ta nazywa się breva albo choralna i ma wartość 2-ch całych nut.


ossia


ritt.
„Kiedy ranne" (melodya kościelna)
№ 40.
Gr. Jeu
8va basso


p
mf
Gr. Jeu ff
Gr. Jeu
mp
Gr. Jeu
ff
p Gr. Jeu


p
poco a poco crescendo.
al
ff
Gr. Jeu
mf
Gr. Jeu
Gr. Jeu
ff
mf
Gr. Jeu
Gr. Jeu
ff
Gr. Jeu
p

ZBIÓR
ŚPIEWÓW RELIGIJNYCH
z towarzyszeniem organu lub fortepianu.

FREYER A. op. 10. „**Veni Creator**“ na 4 gł. męzkie z tow. organów (ad lib.) . . . . . — 70
— Op. 12. **Pieśni do Mszy św.**, z tow. organów lub fisharmoniki, dla użytku w kościołach prowincyonalnych i przy domowem nabożeństwie . — 60
— Op. 13. **Salve Regina** na 4 głosy męzkie . . — 40
— Op. 16. **Pieśni do Mszy św.** z towarzyszeniem organów lub fisharmoniki, dla użytku w kościołach prowincyonalnych i przy domowem nabożeństwie . . . . — 50
GRABOWSKI JÓZEF. **Pieśni Kościoła Rzymsko-Katolickiego.** Tom I . . . . 3 —
Tom II . . . . . . 4 —
Tom III . . . . . . 3 —
KONTSKI ANT. **Ave Maria** . . . . . . — 30
KROCZYŃSKI H. Op. 9. „**Fiat voluntas Tua**“, pieśń religijna z towarzyszeniem fortepianu . . — 40
LUBOMIRSKI K. Op. 54. „**Ave Maria**“, dwuśpiew . — 40
MIKULI KAROL. Op. 82. **Dwa śpiewy religijne** na męzkie głosy (solo i chór) z towarz. organów
Nr. 1. **Modlitwa** „Duszo czcij Boga“ . — 30
Nr. 2. **Chór Mnichów** „O ludzie, nie ufajcie nigdy swej prawości“ . . . . — 30
— Op. 33. „**Veni Creator**“ na chór mieszany z towarzyszeniem organów . . . . . — 40
MONIUSZKO ST. **Muzyka kościelna**:
Nr. 1. **Msza** na trzy głosy (dwa soprany i alt) z towarz. organów Partytura i głosy . 2 80
Głosy oddzielnie . . 1 20
„ 2. „**Intende Voci**“. Duet na sopran i alt z towarzyszeniem organów . . — 40
„ 3. **Pieśni żałobne** do mszy św. na 4 głosy: sopran, alt, tenor i bas, z towarzyszeniem organów. Partytura i głosy . . 2 40
Głosy oddzielnie . . — 80
„ 4. „**O władco świata!**“. Modlitwa na mezzo-sopran, albo baryton, z towarz. organów — 40
„ 5. „**Ojcze nasz**“, na sopran, alt, tenor i bas — 60
„ 6. „**Zwiastowanie**“, na mezzo-sopran lub baryton, z towarzyszeniem organów . — 45
„ 7. **Pieśni naszego kościoła** z harmonią, ułożone na organy, do grania przy mszy czytanej przeznaczone 1 40
Nr. 8. **Nieszpory i pieśń Ostrobramska** „Witaj święta“. Melodye kościelne z harmonią na organy . . . . . — 60
„ 9. **Msza św.** na sopran i alt, z towarzyszeniem organów. Partytura i głosy . . 1 60
„ 10. „**Laudate Dominum**“. Duet na sopran i alt z fortepianem . . . . . — 60
„ 11. **Modlitwa Pańska** na jeden głos z fortep. — 30
„ 12. **Modlitwa** „O Maryo, bądź pozdrowiona“ z towarzyszeniem organów . . . — 20
„ 13. **Pieśń pokutna** (Miserere mei) . . — 20
„ 14. „**Na skrzydłach pieśni**“. Modlitwa . — 30
MÜNCHHEIMER ADAM. **Marsz żałobny**. (Requiem aeternam) na chór (ad libitum) i instrumenta metalowe, a przełożony na fortepian z tematów opery „Halka“ Stanisława Moniuszki . — 45
NOWAKOWSKI J. Op. 48. **Ave Maria** z towarzyszeniem fortepianu, organu lub fisharmonii . — 60
— Op. 49. Nr. 1. **Wzniesienie myśli do Boga** z towarzyszeniem fortepianu lub organu . . — 60
— Op. 49. Nr. 2. **Hymn do Boga**, śpiew z towarzyszeniem fortepianu lub organu . . . . — 40
PIOTROWSKI J. Op. 4. **Requiem.** Msza żałobna na 3 głosy męzkie z tow. organu (ad libitum) . 1 20
RACEWICZ M. **Msza święta** łacińs. na 4 gł. z org. — 80
RADECKI R. **Ojcze nasz**. Modlitwa na jeden głos . — 20
RZEPKO AD. **Dwanaście nowych melodyi kolendowych**, napisanych na harmonium lub organy albo na sam fortepian z dodaniem tekstu . . — 60
— W. **Missa brevis** na 4 gł. męz. bez org. Partyt. — 80
STRADELLA AL. **Arya z XVII wieku** na sopran lub tenor . . . . — 60
Na alt lub baryton . . . . — 60
STUDZIŃSKI KAROL. **Modlitwa do Najświęt. Panny** — 60
— **Modlitwa do Matki Boskiej** . . . . — 40
— **Msza** na cztery głosy: sopran, alt, tenor i bas z towarzyszeniem organu. Partytura i głosy . 1 80
Głosy oddzielnie . . . — 80
— **Na skrzydłach pieśni**. Modlitwa na baryton albo mezzo-sopran . . . . — 30
— **Pieśni do Mszy św.**, Nr. 5 na jeden lub cztery głosy mieszane z towarzyszeniem organu lub fisharmonii. Wydanie na jeden głos . . . 1 —
ZŁOTASZEWSKI J. **Modlitwa do Boga Rodzicy** . — 30

UTWORY NA SAME ORGANY.

FREYER A. Op. 9. **Ośm preludyj** na organy do użytku przy nabożeństwach, jako też do początkowego ćwiczenia się w grze pedałowej obligato z dodaniem aplikatury dla nóg . . . . . — 70
— Op. 11. **Ośm preludyj** na organy bez pedału lub fisharmonikę . . . . — 60
— **Praktyczna szkoła na organy**, łącznie z ćwiczeniami przygotowawczemi na fortepian i fisharmonikę, ze szczegółową uwagą na grę pedałową obligato. (Praktische Orgelschule) z tekstem polskim i niemieckim 2 60
MONIUSZKO ST. **Pieśni naszego kościoła** z harmonią, ułożone na organy, do grania przy mszy czytanej przeznaczone 1 40
SOLECKI X. S. **Muzyka organowa.** Zbiór preludyi celniejszych autorów we wszystkich tonacyach stopniowo ułożonych, z dodaniem psalmów Gomółki i Szamotulskiego. Wydan. nowe (drugie) przejrzał, poprawił i opalcował Wład. Rzepko 2 —

WARSZAWA
NAKŁAD I WŁASNOŚĆ
GEBETHNERA I WOLFFA.